Trimestriel 1953 N° 20

XVIIe SIÈCLE

BULLETIN

de la "Société d'Étude du XVIIe siècle"

SOMMAIRE

DU BAROQUE AU CLASSICISME

Siège Social de la "Société"

24, Boulevard Poissonnière - PARIS - IXe arr^t
Téléphone : Provence 50.56 C. Ch. Post. : Paris 6511.05

Le Numéro : 280 francs.
Abonnement annuel : FRANCE : 800 francs ; ÉTRANGER 900 francs.
Pour les Membres de la Société, compris dans la cotisation.

Revue publiée avec le concours du
CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
ET DU SECRÉTARIAT D'ÉTAT AUX BEAUX-ARTS

LES RÉUNIONS DE LA "SOCIÉTÉ"

Cycle 1952-1953

Du BAROQUE au CLASSICISME

DEPUIS quelques années, l'adjectif baroque *est appliqué non seulement à l'étranger, mais aussi en France, à certaines œuvres de notre littérature. Les spécialistes en ont discuté ; l'apparition toute récente du séduisant ouvrage de Jean Rousset :* La littérature de l'âge baroque en France *va répandre parmi le grand public la notion de* baroque littéraire. *Pour l'époque* 1580-1650 *environ, notre histoire littéraire traditionnelle doit être révisée. Il faut procéder à une vaste enquête ; car beaucoup d'œuvres de cette époque sont encore mal connues ou complètement ignorées. Quand on aura déterminé leurs caractères communs, on pourra éliminer la plupart des définitions contradictoires du baroque qui pullulent actuellement. Car nous en sommes, aujourd'hui, pour le Baroque, au même stade que se trouvaient, pour le Romantisme, Dupuis et Cotonet :*

LE CLERC DE NOTAIRE

Le Romantisme... c'est l'infini et l'étoilé, le chaud, le rompu, le désenivré, et pourtant en même temps le plein et le rond, le diamétral, le pyramidal...

COTONET

Monsieur, ceci est une faribole. Je sue à grosses gouttes pour vous écouter...

D'autre part, on est légitimement convaincu, en France, qu'il a existé chez nous un Classicisme. Les auteurs des conférences qui, sous les auspices de la Société d'Etude du XVIIe siècle, *se sont suc-*

cédé en 1952-1953 (1), *ont voulu planter quelques jalons, montrer l'évolution de notre littérature entre le Baroque et le Classicisme, préciser les rapports du Baroque avec le Burlesque et la Préciosité. Ils ne se dissimulent pas que les conclusions auxquelles ils aboutissent, ne peuvent, dans l'état actuel des recherches, qu'être provisoires. Ils ont voulu, simplement, apporter un peu de clarté dans une matière encore confuse et obscure.*

Ils tiennent que, comme les artistes baroques, les poètes baroques utilisent la tradition de l'école précédente, en y introduisant des éléments originaux : les thèmes chers aux pétrarquistes sont encore employés ; mais ces poètes ne copient ni les pétrarquistes, ni les Anciens. De même que l'architecture baroque innove surtout dans la décoration, de même le poète baroque consacre sa peine et son imagination créatrice aux ornements, aux descriptions gratuites, soit directes, soit sous forme de comparaison, à une « prolifération concettiste » (Boase). De même que l'art baroque « exprime intensément le sens de la vie » (Van Puyvelde), de même le poète baroque, dédaignant la raison et les bienséances, montre les sentiments dans leur paroxysme ; l'artiste baroque verse dans l'emphase et le théâtral, le poète baroque aime la pompe et pousse l'hyperbole au-delà des limites raisonnables. Tous les historiens de l'art baroque découvrent en lui le désir d'étonner ; de même, Marini assignait à la poésie, comme but, l'effet de surprise, le moyen étant « la bizarrerie de la nouveauté »; de là, toutes ces comparaisons inattendues, métaphores prolongées ou prises au sens propre, pointes, antithèses, ellipses, etc...

R. L.

---

(1) Les trois conférences d'histoire littéraire dont on trouvera ci-après le résumé, ont été suivies de trois autres conférences : de M. René Huyghe, *Classicisme et Baroque dans la peinture française au XVIIe siècle ;* de M. Victor L. Tapié, *le Baroque expression d'une société ;* et de M. Jacques Vanuxem, *Baroque allemand et baroque français dans l'art à la fin du XVIIe siècle.*

15 NOVEMBRE 1952

La Tragédie

par M. Raymond Lebègue
Professeur à la Sorbonne

1. - Les dramaturges baroques manifestent une assez grande indépendance à l'égard du théâtre ancien, des Arts poétiques et des règles.

A la différence de leurs devanciers, ils se soucient peu de l'*Epître aux Pisons*. Ils mettent rarement des préfaces en tête de leurs ouvrages. Dans bien des pièces, les règles de l'unité de lieu et de l'unité de temps sont violées. Les traductions, adaptations ou imitations des tragédies antiques se font rares.

2. - Les ornements gratuits sont nombreux et luxuriants. En particulier, la description. Alors que le classique Malherbe use d'images brèves, et seulement pour donner plus de force à l'idée, le poète baroque se laisse aller complaisamment à des descriptions de la nature. On les rencontre non seulement dans les pastorales, où leur place est légitime, mais dans les tragi-comédies (par exemple, chez Rotrou) ; et elles constituent dans la tragédie de *Pyrame et Thisbé* le principal élément poétique. Au cinquième acte de cette pièce, Pyrame apostrophe la « douce et paisible nuit », et flatte sa rêverie avec

> Le murmure de l'eau, les fleurs de la prairie.

Thisbé, de son côté, s'adresse à la lune, aux antres, aux bords sauvages du ruisseau, à la forêt.

Certaines tragédies, justement oubliées, contiennent des images inattendues, étincelantes de poésie, que l'auteur juxtapose ou mêle à la réalité humaine. C'est Polyxène sur le point d'être immolée :

> Jamais, jamais nos yeux ne la virent si belle ;
> On eût dit que l'Amour éventoit de son aile
> Cette sombre pâleur que la crainte enfantoit.

C'est Thamar que son demi-frère Amnon a violée et qui s'écrie :

Je suis un temple obscur de péchés et de maux,
Où de mon cher honneur paroissent les tombeaux,
Je m'y veux enfermer... [1].

On se rappelle la définition que dans son *Credo*, Polyeucte donne de Dieu : définition tout abstraite et théologique, dont rien n'est à retrancher. Quand son émule Rotrou, plus fidèle que lui aux séductions baroques, reprendra le même thème, il mettra dans la bouche du martyr Adrien une tirade somptueusement imagée :

C'est lui...
Qui de l'air étendit les humides contrées,
Qui sema de brillants les voûtes azurées...
Si l'onde est agitée, il la peut affermir ;
S'il querelle les vents, ils n'osent plus frémir ;
S'il commande au soleil, il arrête sa course.

3. - La recherche de la nouveauté, l'ingéniosité pour provoquer la surprise sont aussi développées dans les pièces de théâtre que dans les poèmes des auteurs baroques. On raffine, on complique le style néo-pétrarquiste. On risque les métaphores les moins cohérentes, les plus audacieuses : Achille, plus ardent chez Hardy que dans le théâtre de Racine, demande à Polyxène de lui accorder « le *nectar* sucré du *corail* de sa lèvre » ; dans la *Polyxène* de Billard, Agamemnon applique à la défunte Iphigénie cette synecdoque étrange :

Je voyois ce bel œil, parcelle de mon sang,
Me prendre les genoux, se coller à mon flanc,
M'embrasser...

Les objets sont désignés par une périphrase-devinette qui accole de façon imprévue deux de leurs caractères : le « sel ondoyant » (la mer), le « corail soupirant »[2] (la bouche). Alors

---

(1) Billard, *Polyxène* (1610) ; Chrestien, *Amnon et Thamar* (1608). On pense à l'explosion de Jean de Sponde :

Je suis cet Actéon de ses chiens déchiré.

(2) Montchrestien, *Sophonisbe*.

que la Thisbé de Théophile va se suicider, non seulement elle personnifie, comme l'avait fait la nourrice de la *Porcie* de Garnier, le poignard de Pyrame ; mais elle joue avec une ingéniosité qui, à l'époque, fut beaucoup admirée, sur sa couleur rouge :

> Ha ! voici le poignard qui du sang de son maître
> S'est souillé lâchement : il en rougit, le traître !

Ces jeux de métaphores se retrouvent encore chez les dramaturges qui ont illustré la scène française après 1630, et même dans des situations tragiques. Puisque la femme est, traditionnellement, un soleil, un personnage de l'*Innocente infidélité* invente cette antithèse où le mot *soleil* est pris à la fois au propre et au figuré :

> Mais que l'aveuglement d'un homme est sans pareil
> Qui réclame la nuit pour jouir d'un soleil !

Dans le *S. Genest* de Rotrou, Adrien, condamné à mort, prend congé de sa femme éplorée, en inventant cette métaphore de galant jardinier :

> Adieu ; pourquoi, cruelle à de si belles choses,
> Noyes-tu de tes pleurs ces œillets et ces roses ?

Et, dans l'*Iphigénie* du même auteur, Clytemnestre reproche à son époux de tremper ses mains dans le sang de leur fille ; mais elle remplace le mot *sang* par une étonnante périphrase, dans laquelle chacun des deux substantifs reçoit une épithète imprévue :

> Du vermeil animé de ces roses vivantes [1].

Dans ses premières pièces Corneille a recherché les concetti baroques ; les scènes tragiques qui terminent l'*Illusion comique* et celle de *Clitandre* dans laquelle Pymante retire le poinçon qui lui a crevé l'œil, contiennent des antithèses et des traits qui nous semblent artificiels et déplacés, mais dont l'ingéniosité dut agréablement surprendre les contemporains.

---

(1) Voir dans le livre de J. Rousset, p. 184-185, des périphrases analogues : *souffle vivant, luths vivants, concerts vivants, violons vivants, atomes vivants.*

4. - Dans notre théâtre baroque, les passions sont aussi démesurées, les sentiments aussi paroxystiques que dans le drame élisabéthain. L'orgueil : à la suite du Nabuchodonosor des *Juives*, vingt souverains s'égalent à la divinité. La vengeance : le désir de la vengeance n'est pas moins furibond, et ses modalités ne sont pas moins atroces sur la scène française que sur l'anglaise. La vengeance d'un More, qu'un dramaturge français anonyme a tiré des nouvelles de Bandello, est-elle moins forcenée et épouvantable que celle des frères de la duchesse d'Amalfi ? Un esclave maure, que son maître espagnol a battu, enferme dans une tour la femme et les enfants de celui-ci. Il viole la femme et, devant l'Espagnol qui est au pied de la tour, il jette dans le fossé un des fils. Il veut bien faire grâce aux autres, si le maître se coupe le nez ; lorsque l'Espagnol s'est mutilé, il précipite successivement les deux autres fils et, après l'avoir poignardée, la femme. Enfin il se suicide ! Le théâtre français du temps peut nous fournir dix, vingt autres cas de vengeances horribles.

Même paroxysme en amour. La sensualité s'affiche avec impudeur. Comme dans le théâtre élisabéthain, l'amour ne connaît aucun frein, et il conduit au viol, à l'inceste, ou à l'assassinat [1]. Un des personnages les plus typiques, c'est l'Hermante de l'*Innocente infidélité* (1637) ; Rotrou semble s'être passé de modèle, quand il a tracé le portrait de cette virago. Dès le premier acte, elle menace sa nourrice, qui l'a fait tomber dans les bras du roi d'Epire, de lui arracher la langue avec ses dents. Puis elle accepte de redevenir la maîtresse du prince, s'il fait tuer sa femme légitime. A la fin, elle est arrêtée et condamnée au supplice ; avant de périr, dans d'effroyables imprécations elle appelle la mort sur son amant, la cité, le pays, l'humanité.

Que des sentiments aussi frénétiques aboutissent à la folie, rien de plus naturel. Et, comme le public aime les scènes

---

(1) J'ai donné de nombreux exemples dans mes articles de la *Revue des Cours et Conférences* (15 juin et 15 juillet 1937) et de la *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* (II, p. 179).

d'hallucination et de transports, les dramaturges les prodiguent (1).

Corneille, lui-même, dont nos manuels font le père de la tragédie classique, Corneille n'a pas évité ces outrances et ces hypertrophies baroques. Il n'est que d'évoquer l'Alidor de la *Place Royale,* sa volonté monstrueuse et son orgueil démesuré, — la Médée, qui ignore les regrets et les repentirs de son modèle sénéquien, et qui, dans sa fureur de vengeance, prononce ces mots affreux : « Immolons avec joie », — la Rosine de l'*Illusion comique,* cette femme possédée par la passion, qu'il a sacrifiée, en 1660, au respect des bienséances, (2) — le jeune Horace qui, à la pensée qu'il se battra contre des parents aimés, éprouve une orgueilleuse satisfaction, — sa sœur Camille, dont l'amour conjugal n'est pas moins emporté que l'était, chez Rosine, la passion adultère... La notion de baroque nous aide à comprendre ces personnages qui sont au-delà de la nature.

5. - Les dramaturges baroques ne se contentent pas de douer leurs héros de sentiments paroxystiques, ils veulent aussi inspirer aux spectateurs des émotions extrêmes. Les auteurs de tragédies emploient tous les moyens matériels pour leur donner la sensation physique de l'horreur, et on retrouve dans leur théâtre tous les procédés chers aux dramaturges élisabéthains (3).

Alors que nos dramaturges du XVIe siècle font parfois assister le public à un suicide, mais recourent surtout au récit, les auteurs de tragédies et tragi-comédies baroques exhibent quantité de corps humains, et des têtes coupées, et des cœurs,

---

(1) *Cf.* mon article de la *Revue des Cours et Conférences,* du 15 juillet 1937.

(2) Le jour où l'on voudra représenter un drame baroque français, il faudra rejouer l'*Illusion comique,* mais dans le texte primitif, et non dans la version édulcorée de 1660 et des représentations de 1937.

(3) J'ai comparé les deux théâtres, sous ce rapport, dans l'ouvrage collectif *Forschungsprobleme der vergleichenden Literaturgeschichte,* Tubingen, 1951, p. 36-40.

et font grand usage de poignards, de tombeaux, et de tentures noires : le mémoire rédigé en 1633 par Mahelot pour l'Hôtel de Bourgogne mentionne souvent ces accessoires.

Les dramaturges baroques ne se contentent pas des faits lugubres que leur fournit leur modèle historique ou dramatique : ils en ajoutent. Comparez la *Crisante* de Rotrou et la *Médée* de Corneille à leurs sources.

En outre, ils sentent que le public se blase. Aussi, alors que les prédécesseurs se contentaient, au cinquième acte, d'un cadavre, ils en exhibent deux, trois, et même plus ; parfois tous les personnages meurent sous nos yeux. Et ils recherchent des supplices neufs et des horreurs extraordinaires : tel personnage sur la scène se coupe le nez, tel autre avale une goulée de sang humain, Aristoclée est écartelée entre son amoureux et un rival, Créuse périt par embrasement, les Portugais infortunés meurent de faim, les trois eunuques de Panthée meurent debout en s'embrassant (Durval, 1639), etc...

Ainsi donc, la France a connu, à partir de 1580 environ, un théâtre baroque, émancipé, irrégulier, où les tons sont volontairement mélangés [1], où les passions sont démesurées, et dont les auteurs cherchent à produire un effet sur l'intelligence du public par les concetti, et sur ses nerfs par les horreurs matérielles. Des dizaines d'auteurs ont collaboré à ce théâtre ; mais, sauf quelques-uns, leurs noms ont sombré depuis longtemps dans l'oubli, et leurs pièces n'ont presque jamais eu l'honneur d'une réimpression et elles dorment à l'Arsenal et à la Bibliothèque Nationale.

◆

Sur les débuts de notre théâtre classique je serai bref ; car on peut lire nos tragédies classiques beaucoup plus facilement que nos pièces baroques. J'ai étudié l'évolution vers le théâtre classique dans un article de la *Revue des Cours et Confé-*

---

(1) Les crudités voisinent avec les phrases galamment alambiquées. Dans la tragédie d'*Amnon et Thamar,* Absalon veut faire « pisser l'âme et le sang » à Amnon.

rences du 30 juillet 1937 ; depuis, M. Jacques Scherer a publié sa très utile *Dramaturgie classique en France.*

Disons seulement qu'il n'y a pas eu, entre les deux théâtres, de coupure, de rupture brusque. Ces simplifications sont chères aux auteurs de manuels, mais la réalité est toute différente. Non seulement un Rotrou, un Corneille ont évolué du Baroque vers le Classicisme ; mais il y a eu des résistances plus ou moins prolongées. Le *S. Genest* de Rotrou, qui est postérieur au *Polyeucte* de Corneille et qui contient des imitations de cette pièce, est plus éloigné de la doctrine classique. La *Panthée* de Durval est contemporaine de l'*Horace* de Corneille, mais son auteur reste fidèle aux formules baroques. La province est en retard sur Paris.

L'évolution est due à l'influence des « doctes » tels que Chapelain, La Mesnardière, D'Aubignac, — de Richelieu ,— et de la bonne société parisienne. Elle se caractérise par

a) le retour aux trois unités ;

b) le respect de l'unité de ton : pas de scènes comiques dans les tragédies, pas de scènes tragiques dans les comédies (voir les corrections que Corneille a apportées au texte de ses premières comédies) ;

c) le progrès des bienséances, surtout pour l'amour : on évite le viol, l'inceste, la bigamie (dans la *Sophonisbe* de Mairet, Syphax périt fort à propos dès la fin du premier acte) ; Phèdre n'est plus que la fiancée de Thésée ; on critique la conduite de Chimène et l'entretien de Pauline et de Sévère ; *Théodore* échoue à Paris, à cause de « l'idée de la prostitution » ; Corneille remplace le mot *baisers* par *faveurs ;* etc...

d) l'élimination de l'horreur matérielle : Camille est tuée dans un cabinet adjacent, Cléopâtre meurt dans la coulisse, Œdipe ne se montre plus en scène après qu'il s'est crevé les yeux (*Cf.* l'Examen d'*Œdipe*). Selon H. C. Lancaster, en 1640-1642, quatre tragédies seulement, sur vingt-cinq, offraient des spectacles sanglants ; on renonce aux transports de folie (l'Oreste de Racine fera exception) ;

e) la recherche de la vraisemblance psychologique : les personnages hors nature, les monstres d'orgueil ou de vengeance, les frénétiques disparaissent du théâtre.



L'étude de la plupart des pièces qui ont été écrites entre 1580 et 1640, nous oblige à nier que le Français ait « la tête classique ». H. C. Lancaster a écrit avec raison : « quiconque a lu les mystères du Moyen-Age, les tragi-comédies qui ont précédé *Clitandre*, ou les mélodrames du XIXe siècle, ne peut soutenir sérieusement » que le Classicisme est le caractère propre du peuple français.

Il y a eu en France un théâtre baroque. Bien que sa valeur soit très inférieure à celle du théâtre anglais contemporain, il lui ressemble ; mais, sauf de très rares exceptions, nos dramaturges n'avaient, semble-t-il, aucune connaissance des pièces publiées outre-Manche.

Notre théâtre classique n'est pas sorti de terre tout d'un coup, et n'a pas succédé directement au théâtre de la Renaissance. Il a fallu des efforts progressifs pour éliminer les poncifs baroques, le bel-esprit et la démesure, et pour obéir aux règles, au principe de vraisemblance, à la raison. L'histoire de cette évolution est encore mal connue : il y a là une vaste matière pour les travailleurs de bonne volonté.

15 NOVEMBRE 1952

Le Théâtre Comique

par M. Robert Garapon,
Assistant à la Faculté des Lettres de Caen.

L'évolution de notre comédie durant la première moitié du xvii[e] siècle est passablement hésitante et confuse, comme l'ont remarqué maints critiques, et il n'est pas même sûr que l'on puisse parler, en ce domaine, d'une véritable évolution. On peut toutefois essayer de décrire le passage de notre théâtre comique du baroque au classicisme en étudiant dans leurs traits les plus généraux différentes tendances qui apparaissent successivement entre 1625 et 1660 : d'abord, la comédie baroque (1625-1640), puis la comédie burlesque (1640-1660), enfin la naissance de la comédie classique avec les premiers chefs-d'œuvre de Molière.

I. - *La comédie baroque entre* 1625 *et* 1640 *et la recherche de l'intensité des effets.*

Jusqu'en 1625, nos auteurs dramatiques paraissent s'être déchargés du soin de faire rire sur les farceurs, et s'être consacrés quasi uniquement aux genres sérieux : tragédie et, surtout, tragi-comédie (1). Vient un moment, cependant, où de jeunes auteurs, dont Corneille et Rotrou, entreprennent d'écrire des comédies en cinq actes, et ce moment coïncide en gros avec la disparition du fameux trio de farceurs de l'Hôtel de Bourgogne, Gros-Guillaume, Gaultier-Garguille et Turlupin. Ces comédies en cinq actes subissent l'influence de la tragi-comédie qui connaît alors son plus grand succès ; elles vont être décidément baroques, c'est-à-dire qu'elles vont

(1) Alexandre Hardy écrivit pourtant des comédies, comme l'a établi M[me] Deïerkauf-Holsboër dans sa récente *Vie d'Alexandre Hardy ;* mais aucune de ces comédies n'est parvenue jusqu'à nous.

être caractérisées par la recherche de l'intensité des effets, au mépris de la composition et de l'unité. Le baroque n'a-t-il pas comme marque distinctive, au moins en littérature française, le refus de composer, à tous les sens du terme ? [1].

Pratiquement, cette couleur baroque, cette recherche perpétuelle de la surprise grâce à l'intensité des effets se reconnaît à un certain nombre de traits.

Tout d'abord, l'action est très chargée et très romanesque, féconde en brusques retournements de situation et en coups de théâtre, très voisine, en somme, de celle de la tragi-comédie, et, comme elle, inspirée des « comedias » ou des « novelas » espagnoles ; ainsi, *La belle Alphrède* de Rotrou (représentée en 1635-1636) est une comédie qui pourrait aussi bien s'intituler tragi-comédie : une jeune fille qui s'est lancée à la poursuite de son amant volage le retrouve sur les rivages de Barbarie grâce aux hasards de la tempête, le secourt de son épée contre une attaque d'Arabes, puis est capturée avec lui par des pirates ; mais, ô merveille, c'est son propre père qu'Alphrède découvre en la personne d'Amintas, le chef barbaresque, et l'on devine, d'après ce premier acte, les aventures surprenantes que contiennent les suivants.

En second lieu, la couleur baroque se caractérise par l'incursion dans la comédie de scènes tragiques ou de thèmes ambigus que la tragédie récupèrera bientôt. Les duels, les enlèvements, les violences sont trop fréquents dans notre comédie d'alors pour que nous ayons à en citer ici des exemples ; contentons-nous seulement d'indiquer que la folie d'amour, qui occupe le quatrième acte de *Mélite* en 1630, se retrouvera trente-sept ans plus tard au dénouement d'*Andromaque*, et que le thème de la magie, que Rotrou utilise dans sa *Bague de l'oubli*, sera repris sur le mode tragique dès la fin de 1634, dans la *Médée* de Corneille.

---

(1) Plus généralement, on pourrait dire que le poète ou l'auteur baroque est celui qui ne peut pas refuser à chaque mot, à chaque vers, à chaque scène qu'il écrit, toute la plénitude de son autonomie expressive, dût l'ensemble de la phrase, de la scène ou de l'œuvre en souffrir.

En troisième lieu, le mépris des convenances s'affirme avec une tranquille impudence dans nos comédies baroques. Sans analyser *Les galanteries du duc d'Ossone* de Mairet, il suffit de rappeler les nombreux déguisements de femmes en habits masculins qui permettent à des jeunes filles de se faire adresser, par d'autres femmes, de brûlantes déclarations d'amour : voyez, par exemple, la *Célimène* de Rotrou.

Parallèlement, on note alors, chez nos auteurs de comédies, un goût prononcé pour les caractères singuliers, — je pense à l'Alidor de *La Place Royale* (1633), partagé entre son amour et le désir de conserver intacte sa liberté, — pour les personnages extravagants, — tels les *Visionnaires* de Desmarets (1637), — ou pour les types caricaturaux, — comme les soldats fanfarons, les valets bouffons, les nourrices truculentes, etc...

Il faudrait enfin remarquer le style dans lequel sont écrites ces pièces : style très varié, tour à tour précieux, goguenard, descriptif, visant constamment à l'effet. Mais M. Lebègue en a donné de trop bons échantillons à propos du théâtre sérieux pour que je doive y insister davantage.

Mieux vaut indiquer que tous ces caractères baroques que nous venons d'énumérer se trouvent réunis avec un éclat particulier dans une pièce de Corneille qui est incontestablement le chef-d'œuvre du genre : *L'Illusion Comique*, dont nous situons la représentation au milieu de 1635. Si l'on veut bien relire cet ouvrage dans son édition originale, on y goûtera une intrigue très romanesque et assez compliquée, dénouée par une surprise charmante, une utilisation humoristique de la magie qui n'empêche pas le tragique de se déployer çà et là, un mépris quasi complet des convenances (voyez, en III 5, les propos de Clindor à Lise), des caractères singuliers, comme celui de la princesse Rosine, et des fantoches hauts en couleur, comme Matamore, enfin un style souple, ferme et varié tout ensemble. Mais on y apercevra clairement aussi le défaut inhérent à toute comédie baroque : on verra combien, à force de rechercher l'intensité des effets immédiats, une telle comédie peut manquer d'unité et d'homogénéité, que ce soit dans le ton, dans l'action ou dans les caractères. Corneille s'en

était rendu compte tout le premier, qui, dans sa dédicace de 1639, parlait de sa pièce comme d' « un étrange monstre ».

II. - *La comédie burlesque entre* 1640 *et* 1660 *et la recherche d'une unité approximative.*

Nous venons de dire que la comédie baroque manque totalement d'unité parce qu'elle superpose sans les fondre en un tout des éléments d'origine très différente. Ajoutons que ce n'est pas autrement que Scarron ou Thomas Corneille écrivent leurs premières comédies. Ils allient en effet, à une donnée toute d'action et de mouvement, tirée le plus souvent de la « comedia » espagnole, un comique en surimpression dont sont chargés les valets Jodelet ou Philipin, et qui, en dépit de certaines apparences, se rattache directement à notre tradition nationale de la farce : à preuve la farine dont Jodelet se couvre le visage, son ton nasillard, ses vantardises, les mots plaisamment forgés et, plus généralement, le comique verbal où il se complaît. On peut voir une application pratique de ce compromis dans *Jodelet, ou le maître valet* de Scarron (1643), où les aventures amoureuses des deux couples de maîtres se superposent aux joyeusetés de Jodelet et de Béatris, mais ne se confondent nullement avec elles.

Le problème, on le voit, restait entier : comment fondre en un tout homogène ces deux éléments disparates, l'action, d'une part, et le comique, de l'autre ? Un auteur aussi doué pour la comédie que l'était Scarron ne pouvait manquer de ressentir à la fois l'urgence et la difficulté de cette fusion. Il essaya de la réaliser en plaçant un personnage burlesque au centre même de son intrigue, et il fit représenter *Don Japhet d'Arménie* (1647). Au même moment, Cyrano composait, en s'inspirant, il est vrai, de la manière italienne, son *Pédant joué,* et bientôt Thomas Corneille écrivit une comédie uniquement burlesque, suivant le patron de *Don Japhet, Don Bertrand de Cigarral* (1651). Dans toutes ces pièces, un héros grotesque est le personnage principal de l'intrigue, et la succession de ses aventures cocasses sert de rythme à l'action : il y a là une

première recherche d'unité qui ne saurait laisser indifférent l'historien du théâtre.

Ce mérite ne saurait pourtant dissimuler les manques de la comédie burlesque, et ces manques sont évidents : même ainsi entendue, la comédie burlesque n'a pas assez le souci de l'art, et elle n'a pas non plus assez le souci de la vie.

Elle n'a pas assez le souci de l'art : les procédés comiques y sont simples et sûrs, — mais beaucoup trop simples et trop sûrs. On y abuse du comique de gestes : ainsi, lorsque Don Japhet est reçu par le Commandeur, un mauvais plaisant lui tire un coup d'arquebuse à l'oreille puis lui fait croire qu'il est devenu sourd ; après quoi, le malheureux est battu, dépouillé, compissé, etc... On y abuse également du comique verbal : dans *Don Japhet* comme dans *Le Pédant joué,* Scarron et Cyrano nous offrent presque à chaque scène des énumérations vertigineuses, des répétitions mécaniques, des mots plaisamment forgés, des déclamations grotesques. Enfin, on y répète indéfiniment et jusqu'à satiété les mêmes effets comiques : ainsi des grimaces de Don Japhet et de ses colères ridicules.

D'autre part, la comédie burlesque n'a pas assez le souci de la vie. On peut aimer les caricatures, mais Don Japhet n'est même pas une caricature : c'est un pantin, dont tous les autres personnages (et l'auteur) s'amusent à tirer les ficelles, pour voir les contorsions grotesques qui en résulteront. Ce n'est nullement un caractère ridicule, mais seulement un prétexte à des effets risibles dont la succession cocasse, loin d'être amenée par le dessein de peindre un caractère, modifie au contraire sans cesse le caractère présumé du héros ; Don Japhet est successivement bourgeois gentilhomme, vieillard débauché, pédant, amoureux transi et berné, fanfaron plein de couardise, enfin guerrier « tauricidant » au péril de sa vie ; à vrai dire, le personnage est inexistant : il n'a d'autre réalité que celle des différentes aventures auxquelles il est mêlé, et son seul trait distinctif est d'exciter le rire du premier au dernier acte, peu importe comment.

III. - *La naissance de notre comédie classique : l'intensité et l'unité réconciliées dans la peinture de la vie.*

Ainsi, la comédie burlesque se signale à notre attention par une première recherche d'unité, mais cette unité est celle d'un style, d'une manière volontairement forcée et systématiquement dissonante, appliquée vaille que vaille à une intrigue espagnole ou italienne ; ce n'est pas l'unité profonde de la vie, celle que donne la peinture comique d'un caractère vrai, et il faudra attendre Molière pour que soit fondé sur notre théâtre ce réalisme psychologique qui est à la source de l'unité classique.

Mais cette constatation ne devrait pas nous cacher un fait important, à savoir que Molière est parti de la comédie burlesque pour inventer la comédie classique. Certaines de ses premières œuvres, comme *L'Etourdi* (1655), sont de pures comédies burlesques. Plus même, on peut dire que Molière adopte le patron et la structure de la comédie burlesque quand il écrit ses premiers chefs-d'œuvre : extérieurement, la donnée des *Précieuses Ridicules* est très proche de celle de *L'Héritier Ridicule* de Scarron (1648-1649) ; et, si l'on consent toujours à ne voir les choses que de l'extérieur, on conviendra qu'il y a peu de différences de structures entre *L'Ecole des Femmes* et, par exemple, *Don Japhet d'Arménie* ; dans l'une comme dans l'autre pièce, un personnage grotesque est placé entre deux amoureux, au centre d'une intrigue passablement romanesque qui n'exclut ni les invraisemblances bizarres, ni les propices reconnaissances ; dans l'une comme dans l'autre pièce, les mésaventures et les monologues du personnage grotesque donnent son rythme à l'action.

Reste que Molière introduit dans la comédie burlesque une vie psychologique qui en fait oublier le cadre : son Arnolphe n'est ni un pantin ni non plus un simple type ; il est Arnolphe, un être vivant et parfois douloureusement vrai, d'une singulière intensité. Notre comédie classique est née : elle peut désormais utiliser les procédés comiques les plus simples, et outrer jusqu'à la caricature les traits de ses personnages :

elle est assurée de ne jamais perdre cette puissante unité qui lui vient de l'observation et de la représentation de la vie. — Mais faut-il, pour autant, dénier toute valeur aux tentatives qui précédèrent et dire, avec un de nos éminents moliéristes, qu'« avant Molière, il n'y avait rien » ? [1]. Nous ne le pensons pas. Un mouvement se laisse entrevoir dans le passage de la comédie baroque, uniquement préoccupée de l'intensité des effets, à la comédie burlesque, qui tend sans conteste à une certaine unité. Il me semble que cela ne diminue en rien le mérite de Molière, qui a fait aboutir cette recherche de l'intensité et de l'unité en lui proposant pour objet la peinture même de la vie.

---

(1) Daniel MORNET, *Molière*, Paris, Boivin, p. 40.

La Poésie

par M. René PINTARD
Professeur à la Sorbonne

QUE la notion de *baroque* littéraire — stylisation de l'exubérant, du luxuriant, de l'intense, effort pour faire de l'art avec le tourmenté, le bizarre, le fantastique, le brutal, le contourné — aide à comprendre l'orientation de la poésie française dans le dernier quart du XVIe siècle et dans la première moitié du XVIIe, il semble bien qu'il faille l'admettre, après tant de curieux textes redécouverts et tant d'autres plus exactement interprétés. Dans la poésie amoureuse comme dans la poésie religieuse et morale ou dans la poésie descriptive, c'est le goût de l'effet qu'on découvre à la racine d'œuvres nombreuses dont certaines ont été, pour cette raison même, longtemps dédaignées [1]. Mais alors se pose la question: comment ce *baroque*, qui a si fortement marqué le style Henri IV et le style Louis XIII, a-t-il cédé la place à son contraire le classicisme? Bien des causes de ce changement sont connues : le ralliement de beaucoup de poètes à la doctrine de Malherbe, l'influence des leçons stylistiques d'un Balzac, l'appui donné par Richelieu et l'Académie à la régularité dans « l'éloquence », le progrès des bienséances mondaines favorable à un langage dépouillé, l'évolution même du sentiment religieux vers une sévérité exclusive des fioritures dévotes, — tout cet ensemble de tendances *préclassiques* dont on montrerait aisément l'action sur un Mainard, un Malleville,

(1) L'objet de la première partie de cette conférence était d'en apporter une rapide démonstration. Je ne retiens rien ici de ces développements, *XVIIe Siècle* ayant publié depuis lors une étude de M. Jacques Duron, qui les recoupe sur bien des points et à laquelle les lecteurs du bulletin pourront se reporter (*Elargissement de notre XVIIe siècle poétique, nos* 17-18, pp. 6-30). Il ne s'agira, dans les pages qui suivent, que du passage « du baroque au classicisme ».R.P.

un Bois-Robert ou même un Colletet. Cependant c'est aux alentours de 1660 que s'impose le goût classique ; et c'est dans les années immédiatement précédentes que se sont affichées deux modes qui, au premier abord, se présentent comme des reviviscences ou des surenchères baroques : le burlesque, dont la vogue atteint son point culminant vers 1650 et dans lequel paraît ressusciter le baroque bouffon et grossier du début du siècle ; la préciosité, qui, depuis longtemps diffuse, accapare soudain les attentions à partir de 1654, — la préciosité, triomphe, semble-t-il, du baroque raffiné. Est-ce par un miracle ou, comme on l'a écrit, par un « coup de force » que la gloire de Boileau et de Racine s'est installée dans une littérature où, croirait-on, venait de s'affirmer avec un éclat particulier la force persistante des courants baroques ?



Le mot de *préciosité* prête à équivoque, comme tant d'autres de notre terminologie littéraire. On peut le réserver pour définir la sensibilité, l'imagination, le goût au moment précis — 1654 et les années suivantes — où l'on a commencé à observer et à nommer les « précieuses » ; on peut, selon un usage plus répandu qu'a suivi M. René Bray, l'appliquer à une tendance générale qui se rencontre à des époques très diverses et notamment, avant les « précieuses », dans toute la poésie amoureuse de la première moitié du XVIIe siècle. Pour éviter toute ambiguïté, distinguons, en l'employant, la poésie d'avant les « précieuses », que nous appellerons la poésie *galante*, et celle où se sont exprimées, après la Fronde, les préférences des salons proprement « précieux ».

La poésie galante vit sur le fonds des thèmes et images pétrarquistes, mais a pris, vers 1620, des colorations plus vives, sous l'influence de Marino et des maristes italiens. Les procédés du style baroque continuent à y abonder — hyperboles, antithèses, métaphores prolongées ; et la pointe y demeure, à la fin de sonnet, le nécessaire épanouissement d'une ornementation d'origine baroque. Chez un Théophile, un Saint-Amant, et souvent un Tristan L'Hermite, formés pendant les

belles années du baroque, elle conserve, dans l'expression, de l'intensité et de l'éclat. Cependant la plupart des poètes de la génération suivante tendent à amortir les teintes, à réduire les contrastes et surtout à transposer sur le mode mineur, avec une nuance parfois imperceptible, parfois assez reconnaissable, d'ironie, à la fois les sentiments et les moyens employés pour les traduire. Tel sonnet de Malleville recourt encore, pour exprimer la plainte amoureuse, à l'arsenal du symbolisme baroque et fait entendre les grands mots de « rigueur », de « crime » et de « mort » ; mais il les exténue par la subtilité de la pensée, il en éparpille l'éclat dans un miroitement d'insinuations gracieuses ; et la pointe finale ne perce ni ne déchire rien ; elle ne peut, pour employer un mot dont la vogue, alors, est assez significative, que « chatouiller » agréablement l'esprit. Quoi de plus emphatique, par l'inspiration initiale, que le fameux *Job* de Bensserade ? Mais quoi de plus simple dans l'expression, de plus nuancé et de plus limpide ? L'hyperbole finale elle-même y est glissée sur le ton de la suggestion la plus discrète. Préciosité si l'on veut, mais préciosité atténuée, véritable diminutif de cette préciosité d'environ 1600 où l'on a pu voir précisément « un phénomène baroque ». Elle joue sur un clavier restreint, avec la pédale sourde ; déjà elle s'exerce à la litote classique.

L'Hôtel de Rambouillet — contrairement à une opinion aussi tenace qu'erronée — a contribué à cette évolution en faisant, de ce qui nourrissait naguère un lyrisme exubérant ou emphatique, l'objet de divertissements où l'esprit l'emportait sur la sensibilité et sur l'imagination créatrice. Les vers qu'il a inspirés sont beaucoup plus souvent légers qu'ambitieux. Même dans la *Guirlande*, où s'imposait en l'honneur de la « princesse Julie » une certaine gravité, seuls ou presque cet incorrigible matamore de Scudéry et ce farceur de Tallemant préfèrent la véhémence à une grâce nonchalante : la plupart ne cherchent à plaire que par un exercice d'ingéniosité aimable. Voiture, d'ailleurs, ne leur donne-t-il pas le ton ? Il a cultivé, à ses débuts, au temps du sonnet d'*Uranie*, le genre fleuri, métaphorique, abondamment orné : bientôt son domaine propre

est devenu celui d'un lyrisme mineur, aisé, impertinent, où même le thème du mourant par amour se traite de gaillarde manière, où cent inventions facétieuses, imitations du « vieux françois » ou prouesses de versification donnent une allure parodique à l'expression des sentiments, où les extases, sincères ou affectées, sont abandonnées pour une conversation familière dont Voltaire appréciera la finesse. Nul ne dégourdit plus lestement que lui les amoureux transis et ne tord mieux son cou à la rhétorique baroque. Son influence, attestée par plusieurs rééditions de ses œuvres entre 1650 et 1655, s'exercera dans le sens de la vivacité, de la simplicité, du naturel.

Sans doute va-t-on, au temps de la polémique contre les « précieuses », attribuer à celles-ci un autre style. Mais ni l'érudition frelatée de Somaize ni même le génie comique de Molière ne peuvent plus aujourd'hui faire valoir une légende simpliste contre l'évidence qui ressort des textes eux-mêmes. Hormis un petit nombre de locutions imagées auxquelles l'affectation de quelques « pecques » a fait un sort, la prose des « précieuses » se caractérise non par le nombre et la singularité éclatante des figures, mais par une lenteur un peu molle, par la recherche de la nuance dans l'analyse psychologique et morale, par une délicatesse abstraite qui tourne à la fadeur. Si, dans la poésie qu'elles goûtent, le lyrisme subsiste encore, coloré de sensualité chez Mme de La Suze ou Mme de Villedieu, nourri d'éloquence dans les vers de quelques provinciaux, la plus grande partie des épigrammes, épitaphes, énigmes que composent alors les émules de Vadius et de Trissotin ne visent qu'aux effets mineurs, auxquels suffit la souplesse du tour. N'est-ce pas comme un simple pastiche que Cotin propose son *Madrigal sur un carrosse de couleur amarante ?* Les grandes ambitions deviennent rares. La mode est aux bagatelles, aux jolis riens, aux gentillesses faciles. Les Balzac, les Costar, les La Mesnardière se plaignent que l'enjouement ait remplacé les hautes tentatives. Aisance dépouillée du langage, ténuité de la signification, agilité (apparemment exclusive de l'effort) du jeu intellectuel : on ne prise rien davantage.

C'est tout près du sanctuaire « précieux », dans l'entourage même de Mlle de Scudéry, que se recrutent les représentants les plus autorisés de cette poésie légère. Pellisson — héros principal du roman de Tendre — définit la poésie comme « gaie et riante » et préconise le badinage enjoué sur les petits sujets. Sarasin — Amilcar chez Sapho — préfère depuis toujours aux beautés apprêtées la grâce élégante de ses chansons et villanelles, l'impertinence de ses gavottes ; et c'est lui qui, tournant en dérision dans le *Mauvais poète* le fameux sonnet de Laugier de Porchères, dresse, du décès du style baroque, un constat décisif. Son ami Charleval, avec un rien de pétulance et de sécheresse libertine, Charleval, ironique et pointu, incline vers une insolence un peu cynique la même gaîté spirituelle que goûtera Voltaire. Mais dans d'autres compagnies un goût semblable s'est répandu : il se marque chez Montreuil ; il influe sur Maucroix. Des uns et des autres les vers les plus heureux sont alertes, fluides, un peu abstraits : ils glissent sur les idées et les mots au lieu de se gonfler en hyperboles, de tendre en oppositions, de se barioler d'images. « La nature », comme dit Pellisson, y « paraît partout à son aise ». Classiques, déjà. Et de fait Montreuil donne la main à Mme de Sévigné ; Maucroix, à Jean de La Fontaine.

C'en est fini dès lors, notent les observateurs du goût littéraire, du « galimatias », du « phébus », des antithèses violentes, des « contrebatteries » de mots : du baroque au classicisme la préciosité n'aura pas contrarié l'évolution.

Le *burlesque*, un peu davantage ; pas tant néanmoins qu'on l'assure parfois.

A en juger par les indices les plus voyants, il faudrait resserrer dans l'espace d'une dizaine d'années — depuis 1643 jusqu'à la fin de la Fronde — le prodigieux essor et le triomphe du genre burlesque. *Recueils de vers burlesques* de Scarron ; poèmes bouffons de Chevreau, de Voiture et de Bensserade ; *Epîtres* de Bois-Robert rattachées par l'auteur lui-même au genre en vogue ; descriptions « ridicules » de Paris et de ses

mœurs ; travestissements d'épopées naissant les uns des autres avec une rapidité épidémique ; proses où le génie singulier de Cyrano ressuscite, pour en aiguiser sa « burlesque audace », les pointes dans ce qu'elles ont de plus outrancier : production considérable, qui semble submerger soudain le public et dont l'explosion risque de paraître plus caractéristique encore de l'époque que n'avait été, au cœur de l'âge baroque, le genre « satyrique ». L'emploi de l'argot, la trivialité ou même la grossièreté du vocabulaire, la rudesse des effets recherchés y semblent menacer gravement l'autorité récente des bienséances et les scrupules, également récents, du goût.

La hardiesse de ces fantaisies n'est cependant pas aussi nouvelle que le donnent à entendre ceux qui s'en servent pour aguicher les lecteurs. Dès 1637 le mot *burlesque* était employé dans son acception littéraire ; et il désignait une manière dont plusieurs poètes, — Mainard par exemple, — avaient demandé la formule aux « bernesques » italiens. Saint-Amant se place, parmi eux, au premier rang. Après ses poèmes descriptifs, ses fantasmagories et ses « caprices », il avait recherché, en 1633, dans sa *Rome ridicule,* des effets de surprise scandalisée par l'enlaidissement forcené des choses et par la dérision générale ; en 1637, dans le *Passage de Gibraltar,* il s'était amusé au grincement systématique des dissonances. Par cet effort, poursuivi encore en 1643-1644 dans *Albion,* pour rompre l'harmonie des tons et brutaliser le goût comme l'imagination, il assure une espèce de continuité des « bernesques » italiens ou des « satyriques » français aux « burlesques » à la manière de Scarron.

Ces derniers, par rapport à lui, ne se distinguent nullement par l'accentuation des traits et l'aggravation des audaces. Si l'on compare leur verve à celle de Saint-Amant, c'est du côté du poète de la *Crevaille* qu'on trouve le plus de couleur, de mouvement, d'allégresse dans la bouffonnerie et parfois l'ordure, d'ardeur joyeuse à faire éclater les contrastes de l'héroïque et du trivial. Brébeuf mis à part, et un petit nombre d'autres, ce n'est plus qu'une sève appauvrie qui circule dans

le burlesque des alentours de 1650. Il s'interdit en général les grossièretés trop criardes. Il se confine de plus en plus dans l'octosyllabe à rimes plates, peu propre aux effets éclatants. Il se laisse réduire à un mécanisme imperturbable de dissonances de condition ou d'époque. Il se fige dans le procédé monotone et facile de la parodie. Quelquefois — chez les frères Perrault — il s'adoucit encore dans de simples pastiches où la finesse du sens critique prévaut sur l'invention personnelle. S'ils surprend encore certains esprits, c'est par des moyens élémentaires dont la naïveté transparaît bientôt. Simplet, bon enfant, sans aucune de ces fulgurations où brillait l'imagination d'un Sigogne ou d'un Saint-Amant, il étire une ennuyeuse facilité dans d'interminables rhapsodies goguenardes.

L'excès même de la faveur dont il jouit un moment provoque d'ailleurs bientôt la lassitude des honnêtes gens. Il galvaude ses ressources déjà restreintes dans la confection des libelles politiques et des gazettes. Son nom et son mètre deviennent, pour les fabricants de livrets de dévotion, une amorce à attraper le populaire. Il s'encanaille, il sort du domaine de la vraie littérature. Aussi voit-on les poètes qui désirent garder l'oreille des délicats chercher à plaire par d'autres effets que ceux d'un burlesque rapidement déconsidéré. Ou plutôt, ce burlesque, ils le tempèrent, ils l'affinent, ou ils en retournent les procédés, édulcorant ce qu'il avait de trivial, assaisonnant des plaisanteries de réminiscences littéraires, remplaçant les coq-à-l'âne sur des choses par des nuances plus subtiles de sentiments et d'idées, mêlant des sous-entendus aux facéties directes, transformant la bouffonnerie en esprit. Et c'est l'innovation de Sarasin dans la *Défaite des bouts-rimés,* appliquant un style majestueux à des réalités familières et créant le tour héroï-comique, qu'illustreront le *Lutrin* et les *Fables.* C'est, avec le *Voyage* de Chapelle et Bachaumont, la tradition commençante du récit humoristique et badin, à laquelle nous devrons la narration du *Voyage en Limousin.* Quant à Scarron, il met, à railler les travers contemporains dans ses *Epîtres chagrines,* un enjouement de bon

aloi que ne feront pas tout à fait oublier les *Satires* de Boileau. Même Dassoucy, cloué au pilori par l'auteur de l'*Art poétique*, prétend bannir de son burlesque les outrances grossières ; il condamne l'emploi du langage populaire et de l'argot ; il exige la « pureté de la diction »; il se réclame d'un « burlesque fin ».

Si vive donc qu'ait été, vers le temps de la Fronde, l'effervescence burlesque, et si choquante pour les gens de goût cette envahissante manie de cocasserie et de trivialité, il n'y a pas eu vraiment retour aux exubérances d'une esthétique baroque. Non seulement le succès du genre, obtenu auprès d'un public dont les curiosités et l'influence littéraires ne pouvaient être durables, devait quelque chose à la violence des passions antimazarines, mais il n'avait pas empêché l'approbation des lettrés d'aller bientôt aux œuvres les plus élégantes, aux procédés les plus discrets. Déjà la fantaisie inventive des « bernesques », la verve brutale, grossière, cruelle, parfois puissante des « satyriques » avaient trouvé une forme plus disciplinée, chez Saint-Amant ou chez le Scarron de la *Gigantomachie*, dans l'épopée concertée de la laideur ou du ridicule: maintenant on tendait à se limiter au plaisant, ou même au piquant. Bientôt ce burlesque délié allait se laisser, dans l'*Amphitryon* de Molière, incorporer au comique, ou dominer, chez La Fontaine, par une souriante bonhomie. Les habitudes nouvelles de clarté, de mesure, d'élégance, de naturel, d'esprit, avaient eu raison, au moins pour un temps, de ce que le baroque comporte par essence de richesse violente et tourmentée.

Classicisme et baroque dans la Peinture française AU XVIIe SIÈCLE

par M. René HUYGHE
Professeur au Collège de France

MESDAMES, MESSIEURS,

LORSQU'ON m'a demandé, avec une très aimable insistance, de prendre la parole devant vous, je dois dire que j'ai été un peu inquiet, parce que mes curiosités, mes recherches actuelles, malgré mon affection pour le XVIIe siècle, se sont portées dans d'autres zones. Faute de vous proposer, comme le font les éminents conférenciers que vous entendez d'ordinaire, une contribution neuve de documentation, je me suis donc résolu à vous présenter aujourd'hui simplement des considérations générales, des suggestions, j'oserais dire, plutôt que des résultats, un plan d'étude, qui, je crois, pourrait être fructueux (1).

Depuis plusieurs années, un des problèmes qui sollicitent le plus l'histoire de l'art, est le problème du baroque et du classicisme. L'histoire de l'art contemporaine, d'une manière un peu exclusive peut-être, s'est tournée beaucoup vers les problèmes de la forme, vers les problèmes de la plastique. On a essayé de déterminer les familles d'esprits que révèlent les formes et les systèmes de formes différents, et l'on a ainsi dégagé cette opposition du classicisme et du baroque, dont le grand champ de bataille est notre XVIIe siècle.

(1) Texte établi d'après la sténographie des paroles prononcées.

On est arrivé à des définitions un peu simplistes qui ont trop embrouillé les idées en voulant les clarifier. On nous a montré que le XVIIe siècle français était l'expression même du classicisme et nous en apportait comme une définition.

Par contre, une autre attitude a été adoptée surtout par les savants allemands à qui le phénomène du classicisme était étranger, le classicisme étant, en effet, plutôt une attitude latine qu'une attitude germanique. On en est venu, aux Etats-Unis mêmes, à considérer que le XVIIe siècle est le siècle du baroque et à faire rentrer l'art français du XVIIe siècle dans cette catégorie, à tel point que, dans certains ouvrages, le château de Versailles et la chapelle de la Sorbonne sont donnés comme des exemples du baroque du XVIIe siècle ! Il y a là évidemment une confusion des notions et des valeurs.

Je voudrais me demander aujourd'hui si, comme dans toute contradiction, il n'y a pas, en réalité, une part de vérité dans chaque thèse. La simplification excessive qui nous fait voir dans notre XVIIe siècle l'expression même de l'art classique vient d'une réduction de l'art français du XVIIe à l'art versaillais et parisien, disons le mot : à l'art monarchique.

Cet art est hostile au baroque. Il en est un exemple extrêmement célèbre : c'est celui du Bernin.

Paris, l'art monarchique du XVIIe prisent au plus haut degré l'art italien. Pourquoi ? Parce que précisément cet art italien, tel qu'il a été révélé par la Renaissance, apparaît comme le type même de l'art classique. Vivant sur une vitesse acquise, les hommes du XVIIe siècle continuent à rendre synonymes Italie, Renaissance italienne, classicisme. Et, lorsque Louis XIV songera à faire appel au plus grand architecte ou au plus grand sculpteur du moment, il pensera au Bernin.

Mais les faits vont toujours plus vite que les idées. L'Italie, elle, a évolué et elle s'est vouée au baroque. Et, quand le plus célèbre artiste italien arrive, la sensibilité des gens est en face d'un fait inattendu : c'est que le Bernin n'a pas le goût classique, il a une saveur baroque. On l'accueille triomphalement, il est reçu officiellement comme un grand seigneur, presque

comme un souverain de l'art en déplacement. C'est qu'on voit en lui l'incarnation de l'art italien. Mais le jour où le Bernin abat ses cartes sur table, on se rend compte qu'il y a eu maldonne.

On pose bien la première pierre de la colonnade du Louvre, mais on lanterne, on commence par user le Bernin, on le renvoie presque en Italie ; on garde un continuateur chargé de poursuivre son œuvre, mais on le renvoie à son tour. Et finalement, on adopte une autre solution, une solution vraiment classique. Nous en parlions à l'instant avec M. Laprade qui me disait les découvertes quil a faites sur le rôle de d'Orbay et j'espère qu'il fera ici une communication à ce sujet. Que ce soit Perrault ou que derrière la façade de Perrault — c'est le cas de le dire — ce soit d'Orbay, qui ait dirigé le travail, on revient à des hommes purement français, dans la pure doctrine classique. Le même phénomène se produit partout. Il se rencontre à Versailles. La statue équestre de Louis XIV, qui est reçue avec respect, est reléguée au bout de la pièce d'eau des Suisses, parce que, en réalité, on en supporte mal la vue qui est trop contradictoire avec les tendances profondes de l'art versaillais.

Il y a eu récemment une communication de M[lle] Beaulieu à la Société d'histoire de l'art français, où elle a montré que si le projet de l'autel du Val de Grâce a bien été demandé au Bernin, sur la recommandation de la reine mère, l'exécution n'a pas été poursuivie sur ses dessins.

Mais on pourrait faire un parallèle. Des Français ont été victimes de la même opposition de Versailles au baroque. Je pense au cas de Puget. Il vient à Paris, mais, ne l'oublions pas, extrêmement tardivement. Puget est un baroque, formé, en partie, à Gênes, cité baroque s'il en fut. Quand il retournera à Marseille malgré des difficultés locales, sa gloire montera. On enverra le Milon de Crotone à Versailles, mais il y rencontrera immédiatement une cabale. Il sera traîné dans les coins obscurs des charmilles et il faudra que ce soit le roi lui-même qui, à la suite de recommandations, impose un emplacement visible.

A la fin de sa carrière, Puget arrivera à Versailles, mais pour se défendre et il y aura une savante opposition pour l'empêcher de voir le roi. Il lui faudra batailler et quand il sera reçu par Louis XIV, il en recevra quelques paroles célèbres faites pour apaiser son irritation et le ramener dans sa province d'où l'on aurait préféré qu'il ne sortît pas.

Ainsi, dès que la réputation sur laquelle vit un artiste est remplacée par des faits, par la présence même de ses œuvres et de son art, s'ils s'avèrent baroques, ils rencontrent l'opposition des milieux officiels, quelles que soient les fleurs sous lesquelles on cache ce refus.

Une attitude inverse apparaît en province. Lorsque nous avons organisé à l'Orangerie l'exposition du Siècle d'or de l'art toulousain, préparée par d'éminents spécialistes locaux comme MM. Mesuret et Mesplée, nous entendions inversement révéler au public parisien qu'il y avait en France, au XVIIe siècle, des écoles parfaitement constituées autour d'une esthétique baroque et la défendant avec force. On a constaté alors que l'art toulousain se montrait aussi réfractaire à l'art classique que l'art versaillais et parisien se révélait hostile à l'art baroque ! Que favorisait-il en contre-partie ? Tout d'abord un réalisme caravagesque qui était admirablement représenté par ce très grand artiste qu'est Tournier, réalisme qui faisait rebondir celui, simple et nordique de la génération antérieure, incarné par un homme comme Châlette ; et par ailleurs une tendance baroque, non sans rapport avec l'Espagne, Valdes Leal ou le Greco. De ces deux tendances l'une apparaît en deçà, si je puis dire, et l'autre au delà du classicisme. Je n'entreprendrai pas évidemment de donner une fois de plus une définition du classicisme, mais je dirai, pour aller vite et pour préciser les idées, que le classicisme correspond assez bien à un accord aisé du réel et de la raison, le réel étant sollicité dans la direction que postule la raison, mais étant censé avoir, par ailleurs une aptitude naturelle à s'y engager. Par conséquent, le réalisme se situe en deçà du classicisme, parce qu'il est la matière brute, non encore orientée par la raison, élaborée par elle. Le baroque, au contraire, est un au-delà du classicisme, parce que, s'il admet que l'art n'est pas fait de la reproduction

du réel, l'élaboration par la raison ne lui suffit pas ; elle lui paraît morne, manquant de vie ; le baroque exige que cette transformation du réel soit beaucoup plus violente, intense, dynamique que celle dont est capable la raison. L'élaboration rationnelle tend à un ordre fixe tandis que l'élaboration baroque tend à un désordre, ou tout au moins à l'apparence d'un désordre : à un ordre mobile.

On peut donc considérer que le réalisme est un état brut qui n'a pas encore connu l'élaboration classique, tandis que le baroque est une surenchère sur elle qui entraîne au-delà de la raison et dans des voies étrangères à la raison. Voilà d'ailleurs pourquoi, très souvent, on observe que la première phase chronologique d'un art correspond à un réalisme assez strict ; que, plus cet art mûrit et se développe, plus il tend à une phase classique ; que, plus il connaît la poussée d'une évolution qui le mène vers son terme, plus il s'achemine alors vers les phases du maniérisme et du baroque. On l'a fréquemment remarqué.

L'Ecole de Toulouse a connu surtout ces deux extrêmes. Au début du XVII[e] siècle, un homme comme Châlette, qui vient du nord de la France, apporte un réalisme septentrional, un réalisme de reproduction fidèle, exacte, de la nature, avec déjà une petite pointe caravagesque, car, ne l'oublions pas, Châlette a connu l'art italien et ses tendances nouvelles.

Mais c'est surtout ce réalisme caravagesque qui s'est développé à Toulouse, car il constitue un réalisme anticlassique. Le Caravage a voulu montrer que l'échelle des valeurs à laquelle la Renaissance avait plié le réel était une échelle conventionnelle, dangereuse. Le réalisme neutre, objectif, ne lui suffisait pas ; il a voulu un réalisme renforcé, anticlassique, valorisant ce que le classicisme avait dévalorisé, c'est-à-dire les aspects les plus matérialistes, les aspects non élaborés et les moins susceptibles d'être élaborés.

C'est ce réalisme, mettant le signe « plus » là où le classicisme met le signe « moins », et réciproquement, que va adopter l'école de Toulouse. De même, elle cultivera le baroque et elle n'est pas seule en province à le faire. Voyez Marseille ! Je

parlais tout à l'heure de Puget. Il est l'incarnation de ce génie baroque marseillais. Le baroque a trouvé quelques-uns de ses grands bastions dans les principales villes maritimes disposées en arc de cercle en bordure de la Méditerranée ; ce sont Naples, Gênes, Marseille et Barcelone. D'ailleurs, il n'y a pas prospéré qu'au XVIIe siècle. En particulier l'école marseillaise, envisagée dans sa continuité, s'oppose tout à fait à cet esprit classique par lequel on veut définir l'école française ; si on isole l'art marseillais, on est frappé par ses constantes baroques. C'est là un thème exposition que j'ai légué à mon successeur au Louvre, M. G. Bazin, et qu'il doit réaliser incessamment (1). Cela commence au XVIIe siècle, avec Puget qui vient comme une vague mourante échouer sur les marches de Versailles, avec aussi les Parrocel. Au XVIIIe siècle, quand le classicisme versaillais s'écroule, le grand champion qui le ruine définitivement et sans les concessions et demi-mesures de Boucher, c'est Fragonard, autre représentant de l'art de la Provence. Il imposera à Paris, une peinture essentiellement baroque dans ses principes comme dans son exécution.

Si, au XIXe siècle, nous cherchons aussi une peinture baroque, Daumier nous la proposera avec son art de la puissance dynamique et du contraste violent, Daumier qui est un pur Marseillais. Et, si vous replacez Daumier dans la lignée marseillaise, hors de l'école française incarnée par Paris, vous percevez la parenté étrange qui relie son métier, ses contrastes violents du noir et du blanc, à celui de Monticelli et de Cézanne, du Cézanne de la première manière, purement marseillaise et baroque.

Ainsi se dégage une école d'une parfaite cohérence et d'une fidélité intangible à l'idéal baroque.

Et le Caravagisme ? Il se retrouve également en Provence. Le peintre qui, au XVIIe siècle, a marqué l'école d'Aix, c'est Finsonius, et Finsonius est un caravagesque. Caravagisme et baroque s'unissent donc dans le Sud-Est comme dans le Sud-

---

(1) Cette exposition a eu lieu, durant l'été 1953, à l'Orangerie des Tuileries, sous le titre « Monticelli et le Baroque provençal ».

Ouest au XVIIe siècle. Et leurs maîtres rencontrent à Paris une égale incompréhension. Nous l'avons vu déjà pour le Marseillais Puget.

Or, il y a eu, au XVIIe siècle, à Toulouse, un artiste qui n'était plus un sculpteur, mais un dessinateur, Lafage et qui a connu, comme tel, une réputation extraordinaire, malgré la brièveté de sa carrière. Lafage part en Italie, lui aussi, comme Puget, et, lui aussi c'est pour y chercher la leçon baroque. Il fut l'élève de Pietro da Cortone. Quand il revient en France, il veut profiter à Paris de la notoriété qu'il s'est acquise ; elle semble devoir lui préparer bon accueil et pourtant il rencontre même incompréhension, même hostilité. Et il s'en ira furieux de la capitale. Il y a, dans l'*Abecedario* de Mariette, un passage bien symptomatique de ce heurt entre la France baroque provinciale et la France classique versaillaise et parisienne :

« Lafage revenait de Paris fort mécontent de la réception qu'on lui avait faite [Bernin, Puget auraient pu en dire autant]. Il s'était figuré qu'il y trouverait un monde d'admirateurs et qu'il ne pourrait suffire aux dessins qu'on lui ordonnerait. »

Or, il ne trouve qu'une demi-indifférence, et même l'opposition de Le Nôtre, qui avait néanmoins été favorable à Puget. Etablissant dans ses parcs une régularité magistrale, il pouvait se permettre, comme on aurait dit alors, « le ragoût » d'une statue baroque dans un bosquet ! Mais il ne peut pas admettre la façon de dessiner qui est celle de Lafage.

« M. Le Nôtre, avec tout le goût qu'il avait, ne témoigna aucun désir d'avoir des dessins de ce maître quand Lafage se vînt offrir à lui pour dessiner. »

Voilà le malentendu : « Il lui proposa de dessiner, dit-on, ou plutôt de mettre au net [1] ses idées pour des parterres, chose qui déplut très fort à Lafage et dont il était si piqué qu'il s'en plaignait hautement et se croyait permis d'insulter au goût de M. Le Nôtre ».

---

[1] Ce mot « mettre au net » est déjà bien typique du tempérament classique et Lafage était incapable d'obéir à un tel impératif, si contraire à l'esprit baroque.

Ces quelques faits le montrent, décider si la France du XVIIe siècle est classique ou baroque est un problème complexe qu'on ne saurait résoudre par une formule simpliste. En fait, elle apparaît double. Il y a, au XVIIe siècle, une France classique, qu'orchestre la monarchie française, et, d'autre part, il y a la province, certains foyers de province, qui se montrent réfractaires à son idéal.

Ainsi s'esquisse une opposition entre une tendance classique à Versailles et Paris et une tendance anti-classique, réaliste ou baroque, en province. Mais maintenant que le fait est situé géographiquement, il faut le recouper chronologiquement, car il serait trop facile de faire des divisions théoriques, sans suivre leur évolution dans le temps.

Or on s'aperçoit que cette coupure spirituelle n'a existé qu'à partir d'un certain moment. En réalité, c'est la chute de Fouquet qui marque à peu près le point où la monarchie française, c'est-à-dire Louis XIV, prend conscience de sa destinée. Elle ne veut plus de cette confusion où se débattait l'art français, encore incertain de la voie qu'il allait prendre entre les tendances réalistes (celles des Le Nain et celles des caravagistes, parmi lesquels Vouet se rangea à l'origine) les tendances baroques et les classiques, qui allaient s'épanouir exclusivement avec Le Brun, homme de Louis XIV, au même titre que l'était Colbert, dans un autre domaine. Le Brun, il faut le noter, est un Parisien, resté étranger à la formation provinciale.

La chute de Fouquet, le triomphe de Colbert, par delà l'anecdote, ont une portée significative. Fouquet, et c'est une des raisons profondes de sa mésentente avec Louis XIV, représentait une conception du gouvernement, mais aussi de la vie, qui s'est heurtée à celle de son jeune souverain. Qu'on remarque, à Vaux-le-Vicomte cette sorte de profusion qui évoque le baroque. S'étonnera-t-on que Fouquet ait protégé Puget, dont Colbert fut l'adversaire ? Or Colbert, était, au contraire, l'homme de Louis XIV ; en Puget il a poursuivi le collaborateur de Fouquet, mais aussi une nature à laquelle il était réfractaire.

Deux tempéraments opposés, toujours, aimeront des arts différents, parce que l'art et le goût reflètent intimement un homme. Il y avait, entre Fouquet et Louis XIV, un divorce politique, mais il y avait un divorce de caractère qui les empêchait de s'entendre. Il était inévitable que fût éliminé Fouquet, prolongement de la première partie du siècle, celle où le gouvernement monarchique n'avait pas encore rejeté l'art baroque, non plus que le réalisme caravagesque.

La coupure artistique se produit au même moment à peu près que la coupure politique et que la coupure intellectuelle, aux environs de 1660. C'est alors seulement que commence le siècle de Louis XIV, avec soixante ans de retard ! Auparavant la France reste une continuation évoluée du XVI[e] siècle, où s'ébauchent, à travers l'effort de Richelieu, déjà les thèmes directeurs de Louis XIV, mais au milieu d'une richesse plus tolérante et plus tumultueuse, où les courants les plus variés se conjuguent.

N'oublions pas qu'à la fondation de l'Académie royale de peinture les Le Nain y entrèrent. Or, quand Champfleury écrivit le livre qui a révélé, au XIX[e] siècle, les Le Nain oubliés sous l'action éliminatrice du règne de Louis XIV, il les appela « peintres laonnois » ! En eux, on voyait bien des peintres provinciaux, tellement provinciaux qu'ils s'étaient inscrits, avec les artistes flamands, dans la paroisse de Saint-Germain-des-Prés, qui échappait à la juridiction de l'Académie de Saint-Luc parisienne. Ainsi ces provinciaux, qui se considèrent comme des demi-flamands, représentatifs du réalisme nordique, sous Louis XIII, on les accueille à l'Académie, le jour où elle est fondée ! Ils n'y auraient plus trouvé place vingt-cinq ans plus tard...

De même, Georges de La Tour, peintre de l'Est, lui, mais écarté aussi par la doctrine officielle de Louis XIV, avait sous Louis XIII une place de premier plan à Paris, comme les Le Nain. Dom Calmet ne nous rapporte-t-il pas que, en 1646, il était peintre ordinaire du roi ? Et que Louis XIII avait trouvé son saint Sébastien « d'un goût si parfait qu'il fit ôter de sa chambre tous les autres tableaux pour n'y laisser que celui-là ».

Ainsi, vers le milieu du siècle, la royauté n'a pas encore pris l'attitude anti-réaliste ou anti-baroque, de même qu'elle n'a pas encore soumis à sa conception centralisatrice une province menacée de plus en plus dans son indépendance politique et intellectuelle. Avec une perspicacité bien oubliée aujourd'hui, Philippe de Chennevière, qui signait alors Philippe de Pointel, écrivait en 1847 dans ses « Recherches sur quelques peintres provinciaux » : « Paris, dans la première moitié du XVIIe siècle,n'avait certes pas de meilleurs peintres que la province. Paris, dans le XVe et le XVIe siècle avait-il des maîtres verriers comparables à ceux de Normandie ? »

Et, à la suite de ces exemples, que je ne multiplierai pas, Chennevière concluait : « L'histoire, qui est une science systématique malgré elle, a toujours eu des tendances beaucoup plus unitaires que la réalité ». Que nous devrions toujours avoir présente à l'esprit cettte réflexion qui nous prémunirait contre les tendances simplificatrices, dogmatiques, alors que la réalité ne se rejoint jamais que dans la complexité !

Or cette province si vivace n'a cédé le pas que sous une pression puissante et lente.

Elle a marqué sa résistance par son attachement aux deux formes d'art qu'elle avait particulièrement favorisées : le réalisme, très vite orienté vers le caravagisme, et le baroque, réfractaire au classicisme officiel.

En la première moitié du XVIIe siècle, il n'y a pas crise ouverte mais une cohabitation de tendances diverses qui devient conflit et lutte lorsque l'Académie veut créer et imposer une doctrine officielle ; imprégnée de l'esprit « Louis Quatorzien », durcie par Le Brun, régent des arts et théoricien s'il en fut, elle donnera à la seconde moitié du XVIIe siècle le visage qui fera de la France d'alors l'incarnation de l'art classique.

Il est bien connu que le travail opéré par Le Brun a été effectué par Boileau en littérature ; là aussi le début du XVIIe siècle, avec les Saint-Amant, les Tristan l'Hermite, les Dassoucy, avec les Scarron et les Cyrano de Bergerac, affichait une richesse tumultueuse souvent de forte attache provinciale.

Cette littérature, elle aussi, excelle dans les voies du réalisme et du baroque. Un peintre résume excellemment ces tiraillements si divers : c'est Sébastien Bourdon. Il est de Montpellier ; quand il se plaît vraiment à peindre, il exécute des scènes réalistes et truculentes, des bambochades. Mais avec sa souplesse excessive, il assimile parfaitement, à Rome et à Paris, la veine classique, et alors il fait du pseudo-Poussin ! Son incertitude exprime bien celle du siècle en sa première moitié.

Maintenant que nous avons posé ces problèmes qui découlent de la complexité du XVIIe siècle, je voudrais essayer d'en trouver les causes. Il ne suffit pas, en histoire de l'art, d'étudier les formes, d'en dégager des catégories, baroque, maniériste, classique, etc... ; il est important, pour l'historien, de connaître les raisons pour lesquelles, à un certain moment, apparaît un art baroque ou un art classique ; elles relèvent le plus souvent de l'étude psychologique, celle qui, dans le tempérament, dans la nature de l'être, décèle les impératifs auxquels il obéit maintes fois sans le savoir.

Une étude psychologique — je veux dire une étude des causes qui agissent sur l'esprit de l'artiste et qui le dirigent dans une certaine voie — doit tenir compte de deux ordres de faits complémentaires. Il y a une première catégorie de causes que j'appellerai les causes internes : elles tiennent à la nature de l'homme, celle d'un individu ou celle d'une collectivité. Il y a des groupes humains qui, comme les individus et au même titre que les individus, pour des raisons ou héréditaires, ou géographiques, ou climatiques (qu'en savons-nous encore ?), révèlent un tempérament, c'est-à-dire des tendances déterminées. Et ces tendances prédisposeront groupes ou individus à telle ou telle forme d'expression. Il est certain que, dans le problème qui nous occupe, la France apparaît de tendances rationnelles, de tendances classiques. Personne ne le contestera. Il ne faut pas dire : la France est classique, il faut dire : la dominante du tempérament français (mais que ce groupement est déjà complexe : le Français !...),

est classique. Toutefois, forcément, comme en tout groupement, dès qu'on s'éloigne du point central, du point de densité que l'on choisit comme centre, on trouve des formes transactionnelles. Si nous nous dirigeons en particulier, vers le Midi, vers le Sud-Est ou le Sud-Ouest, du côté de Marseille ou du côté de Toulouse, nous relevons une tendance baroque qui devient de plus en plus forte à mesure qu'on approche, en effet, de pays où, au XVIIe siècle, l'art baroque s'est développé. De même, si les marches de l'Est sont également de tendance baroque, avec Bellange, avec Deruet, avec Callot, c'est que la Lorraine est contigüe au monde germanique et la proximité des influences fait qu'elle s'imprègne de certaines formes d'art qu'un homme de Paris connaîtra beaucoup moins bien. Le même phénomène s'observerait à Lyon, grand carrefour où, évidemment, les composantes psychologiques de l'art sont tout à fait différentes de celles de Paris. En témoigne l'art de la gravure au XVIe siècle avec ses afflux venus de l'Est par la Suisse !

Mais il y a aussi des causes externes, nées des circonstances historiques, sociales, politiques. Dans le problème qui nous intéresse elles ont contribué à cette dualité du XVIIe siècle. La linguistique la réflète et nous met sur la piste de ses causes. La monarchie française est de langue d'oïl et elle est toujours restée solidaire de la langue d'oïl. C'est autour d'elle qu'elle a accomplie l'unité française, au détriment de la langue d'oc. Depuis les croisades contre les Albigeois, le Midi a gardé le souvenir que le Nord, devenu la puissance officielle, n'a pas essayé de faire de la culture de langue d'oc la culture officielle de la France ! Au XVIIe siècle encore, les édits royaux essayaient d'étouffer la langue d'oc et d'imposer ce qui était devenu le « français ». A cette emprise le milieu parlementaire toulousain a opposé une résistance qui peut nous éclairer sur les mobiles analogues de son opposition à l'esthétique officielle.

Ils relèvent de ce que nous appelions tout à l'heure les causes externes agissant par notre éducation, par les circonstances et par l'adaptation aux circonstances. Il y a toujours,

dans un lieu et dans un milieu donnés, des idées dominantes qui sont vitales pour le développement de ce milieu. C'est ce que l'on pourrait appeler, au sens large, sa politique. Toute classe sociale a une politique naturelle pour arriver à se développer et à triompher des concurrences. La littérature et l'art en reçoivent le reflet. Les groupes qui y portent l'écho, souvent inconscient, de leurs préoccupations peuvent être des groupes régionaux ; ils peuvent être des groupes religieux. Toute collectivité, par son désir de « persévérer dans l'être », comme disent les philosophes, et même d'étendre son pouvoir, a forcément une conception d'elle-même, une conception de la vie qui se reflètera dans toutes ses manifestations, aussi bien dans ses actes pratiques et dans sa politique à longue échéance, que dans ses expressions spontanées, artistiques ou littéraires. Par exemple, tout séparatisme d'un groupe géographique entraîne un culte de la langue et de la littérature régionales.

Au XVII[e] siècle, nous trouvons l'exemple d'une collectivité assurant sa défense par des moyens littéraires et artistiques : c'est la collectivité catholique menacée par le protestantisme. Et cela n'est pas sans retentir sur la question du baroque.

Pendant tout le Moyen Age, la catholicité n'avait eu qu'à s'épanouir ; ses adversaires restaient des collectivités religieuses bien plus lointaines [1]. Mais à partir du XVI[e] siècle, une nouvelle collectivité concurrente apparaît : le protestantisme. La conséquence est considérable sur l'art. Emile Mâle l'a admirablement montré dans ses études d'iconographie. Il a souligné combien le Concile de Trente comportait une politique esthétique. Elle est, d'abord, iconographique, car on peut refléter une tendance de groupe dans le choix des sujets ; c'est même la démonstration la plus simple. Quand la Russie contemporaine impose à ses peintres de représenter la glorification de Lénine ou de Staline, elle nous démontre, de la manière la plus élémentaire, la plus brutale, la façon dont la politique peut jouer son rôle dans l'inspiration de l'art. De même, quand une religion impose à ses peintres une iconogra-

---

[1] Du moment, cela va de soi, où l'assaut islamique eût été rejeté.

phie conforme à l'orthodoxie, elle fait également de l'art un instrument de son développement.

Mais à côté de cette action consciente sur le choix des sujets, il y a une action beaucoup plus subtile parcequ'inconsciente. Le protestantisme, par exemple, représente, dans la chrétienté, un esprit nouveau et différent de l'esprit catholique. Il se manifeste essentiellement en art par une exigence de dépouillement : épurer les moyens d'expression, dépouiller les églises de la surabondance, du luxe, des appels à la sensibilité et, dit le protestantisme, à la sensualité : l'encens, le décor, les dorures, le théâtral, etc... Le protestant oppose au catholique la nudité même de la méditation intérieure.

Que fait la contre-réforme ? Elle va prendre, par vocation et, aussi par polémique, la position opposée, accentuer ce qu'attaque le protestantisme, les moyens d'action affective, c'est-à-dire justement le luxe, l'envoûtement par l'atmosphère, l'appel à la sensibilité la plus immédiate par l'étalage émotionnel des scènes de martyre, de tortures, par le spectacles de l'extase des mystiques, les yeux levés au ciel.

Il y a donc, et voici un nouveau mobile, une politique baroque du catholicisme au XVIIe siècle, parce que le baroque représente précisément, non pas l'appel à la raison pure et dépouillée, mais l'appel aux puissances vitales, obscures et tumultueuses qui débordent la raison. Ainsi s'explique cette contradiction que le génie italien à la Renaissance ait pu être tellement classique et, tout d'un coup, à partir du XVIe siècle, de la fin du XVIe, aller vers ce baroque qui semble sa négation.

En France, le tempérament national tend plutôt au classicisme ; mais la France est un pays catholique. Il y aura donc un développement de l'art baroque, en particulier dans les églises et en particulier dans les églises d'un ordre ultramontain, c'est-à-dire dans les églises jésuites. En Flandre, sur le front de bataille du protestantisme, le baroque triomphera d'une manière extraordinaire, dont témoigne le génie de Rubens. C'est que la menace est directe ; Anvers, ne l'oublions pas, quoique catholique, a été un moment entraînée dans l'orbe des provinces septentrionales, protestantes et insurgées, des Pays-Bas !

Mais, en France, le problème est différent. Il y a le gallicanisme : la France veut à la fois être une nation catholique, fille aînée de l'Eglise, mais elle entend l'être par ses propres moyens et selon sa personnalité propre. Aussi notre art religieux du XVIIe siècle, dans la mesure où il est art de contre-réforme, lié à l'art jésuite ultramontain, cède relativement à l'entraînement baroque. Mais le foyer du gallicanisme, la monarchie, l'art officiel, sont résolument hostiles à cette intrusion et appuient le rationalisme classique. On assiste à ce spectacle extraordinaire que, dans l'ensemble, l'Europe catholique de la contre-réforme se voue au baroque, à l'exception de la France, dont la politique gallicane tente de développer un art distinct et plus purement français.

Réciproquement, le souci analogue de la province parlementaire d'échapper à l'emprise centralisatrice de la monarchie et d'affirmer les marques de son indépendance, a joué parmi les causes qui y ont favorisé le maintien d'un art caravagesque ou baroque en face du classicisme officiel. Revenons au cas de Toulouse. On pourrait penser que les tendances baroques y sont la conséquence du tempérament méridional et de la proximité de l'art espagnol — qu'en somme il y a là une « constante » toulousaine fondamentale. Or, il faut bien constater que les influences extérieures, venant du milieu, y ont une bien plus grande part, puisque les « dynasties », que constituent certaines familles de peintres toulousains, évoluent tout différemment selon qu'elles continuent à baigner dans le milieu local ou qu'elles s'expatrient dans le milieu parisien.

Les Rivalz, par exemple, sont restés fidèles pendant plusieurs générations à leur ville ; et ils se montrent profondément baroques. Le plus grand d'entre eux, Antoine Rivalz, qui meurt en 1735, semble même unir les violents contrastes du caravagisme et la fougue emportée du baroque, en un mélange curieusement analogue à celui que présente la peinture des Puget, à Marseille.

La destinée des de Troy est toute différente. Partis, avec Antoine, d'un réalisme à la Châlette, ils se rallient à un art

dont les contrastes de blancs et de noirs évoquent l'Espagne et où excelle Jean III ; mais François de Troy, le cadet, sera un déraciné : il se rend à Paris et en 1708, il deviendra même directeur de l'Académie royale. Voilà le type même du transfuge. Le Toulousain, transplanté, s'est rallié à l'art officiel dans lequel il vient se fondre, perdant vite l'originalité de ses caractères natifs.

Pour achever de nous éclairer par des faits, il serait maintenant curieux de procéder à une sorte de contre-épreuve. Que se passerait-il si un Toulousain, devenu classique à Paris, rentrait à Toulouse ?

Ce cas existe. C'est celui d'Hilaire Pader, né en 1617, mort en 1677. Hilaire Pader se disait Toulousain de naissance et romain de cœur. Il a été en Italie et cet artiste, qui est un baroque dans le fond, aspire à faire de la peinture comme Poussin. Il en viendra à publier des traités et des poèmes académiques sur son art et il sera reçu à l'Académie royale de peinture en 1659, avec un sujet bien classique : « la Paix universelle sous le règne d'Auguste ».

Pader est consacré, désormais, parvenu à un rang éminent. Il se décide à rentrer à Toulouse, où il peut escompter l'accueil chaleureux dû à son prestige officiel. Et Toulouse, en 1661, ne peut faire autrement que de lui accorder le poste de peintre officiel du Capitole. Mais, une fois cet hommage rendu, dès 1663, nous le voyons privé de sa charge et au bénéfice de qui ? de Jean-Pierre Rivalz naturellement ! Le fait est révélateur. Les toulousains, officiellement, respectent cet homme chargé d'honneurs, mais ils semblent n'avoir songé qu'à s'en débarrasser pour remettre en place un bon toulousain du cru, resté baroque.



Ainsi, parmi la multiplicité des facteurs qui déterminent l'orientation classique ou baroque de l'art français du XVIIe siècle, à Paris et en province, avant et après la prise de pouvoir personnelle de Louis XIV, facteurs dont il convient de respecter la complexité, nous voyons s'en détacher un qui

explique particulièrement l'opposition de l'académisme central et des écoles locales : c'est un facteur politique.

Il y a, nous l'avons dit, plus ou moins instinctive, inconsciente, une politique des arts. On peut se demander, à sa lumière, à quoi correspond en France tout mouvement de renaissance classique ?

La première date de Charlemagne ; une autre à la montée du pouvoir des Valois. Puis il y a le grand classicisme de Louis XIV, qui s'effondre avec la décadence de la monarchie, au XVIIIe siècle, et fait place à un triomphe du baroque. Enfin, une réaction classique aboutit à un nouveau pouvoir absolu, celui de Napoléon.

Il est curieux de constater que les grandes poussées officielles d'art classique en France ont correspondu à un pouvoir monarchique absolu. Curieux, et très facile à comprendre. Quand un homme veut diriger un pays et le tenir bien en main, il faut qu'il imprègne ce pays de notions fondamentales: l'acceptation d'un principe dominant, le sens des hiérarchies, la répression des initiatives discordantes, la soumission à la règle et à l'ordre.

Or on ne peut les obtenir que par le triomphe de la raison, car précisément la raison, à la différence de la sensibilité, qui est individuelle, et de la vie, qui est anarchique dans ses manifestations sociales, — la raison, au contraire, obéit, pour tous, aux mêmes lois ; elle est le type même d'une discipline : celle de l'esprit.

Tout homme qui veut établir la discipline sociale a toujours tendance à s'appuyer sur la discipline intellectuelle qui la renforcera. Aussi le pouvoir absolu, en France, a-t-il toujours poussé dans le sens d'un classicisme strict, et d'un classicisme inspiré de l'Italie.

L'Italie, qu'est-ce ? L'Empire. *Imperium !* Les souverains absolus sont hantés du rêve de prendre la succession de l'empereur romain, et c'est pourquoi ils attachent tant de prix à la reconnaissance par le Pape, souverain spirituel romain. L'Eglise participe du souvenir de l'Empire. Charlemagne,

Napoléon — l'un avec plus de diplomatie, l'autre avec plus de brutalité, — ont voulu cette consécration qui fait du chef le successeur moral de l'empereur antique. La monarchie aura toujours tendance à aller vers Rome et, elle y retrouve le classicisme, le classicisme romain, latin. Au XVIIe siècle, les artistes, entraînés puis fixés à Rome par le grand mouvement d'attraction créé par la Renaissance, les Poussin, les Lorrain serviront d'intermédiaires. Mais leur classicisme, trop vivant et personnel, sera aussitôt codifié, mué en académisme ; il aboutira à Le Brun et à sa doctrine systématique.

Au contraire, que se passe-t-il en province ? La province est bourgeoise ; elle est d'autant plus bourgeoise que, à partir de Louis XIV, l'aristocratie s'est soustraite à son rôle provincial. C'est ce qui a perdu d'ailleurs la monarchie. Louis XIV l'a portée à l'apogée de sa splendeur apparente, mais en s'appuyant uniquement sur elle, en la détachant de sa fonction régionale et en la concentrant autour de lui, il a créé une tête qui n'avait plus de contact avec le corps. La province s'est alors développée à travers le pouvoir des Parlements, qui, relevant le front, ont mené une lutte croissante, développée pendant tout le XVIIIe siècle et préparant la révolution contre le pouvoir centralisateur et royal. Les Parlements ne veulent pas se conformer aux directives de Paris ; ils seront secrètement hostiles à son art officiel. A Toulouse, ils entendent maintenir la langue d'oc et les tendances artistiques locales ; non seulement les maintenir mais les renforcer.

Quand deux pouvoirs luttent l'un contre l'autre, celui qui a tendance à être mâté par l'autre développe, par compensation, tout ce qui constitue la conscience de sa personnalité, tout ce qui l'empêchera d'être absorbé par ce pouvoir auquel il veut résister. Et c'est dans la langue, dans l'art, qu'il trouve les points d'appuis les plus discrets et les plus efficaces.

Ne vit-on pas les capitouls de Toulouse faire célébrer jusqu'à la victoire de protocole qu'ils avaient remportée en obligeant la reine, venue avec le dauphin, à faire son entrée dans Toulouse sur un seul cheval, le dauphin, après une âpre discussion de cérémonial, ayant fini par monter en croupe ? Ils

marquaient par là qu'ils pouvaient encore faire plier ce pouvoir qui les commandait.

Il faut toujours chercher à surprendre dans le langage et le choix inconscient des mots l'aveu des préoccupations intérieures. Ces deux phrases sont deux phrases d'apologie de la raison. Or, Richelieu dit déjà : « L'homme doit souverainement faire régner la raison ». Ce qui hante Richelieu, quand il parle de la raison, c'est l'idée qu'elle règne, qu'elle est souveraine !

Et, sous Louis XIV, La Bruyère écrit : « Un homme sage veut que la raison gouverne seule et toujours ». C'est la même obsession. Elle nous confirme que, pour le classique du XVII[e] siècle la raison est une sorte de monarque intérieur à l'image de celui du pays. Inversement, c'est le côté « frondeur » des parlements qui les amène à encourager plus ou moins consciemment des tendances artistiques combattues par Paris.

Telles sont les quelques suggestions que je voulais vous présenter. Je ne vous ai pas apporté de documents nouveaux et je m'en excuse encore. Je n'ai pas enrichi, comme on le fait toujours ici, votre bagage de connaissances sur le XVII[e] siècle. Mais, n'ayant pas le temps de mener à bien l'étude que je suggère, il m'a paru intéressant de proposer à des esprits aussi avertis une hypothèse, je dirai même une grande probabilité qu'ils pourront vérifier ou infirmer, mais qui me semble pouvoir être féconde. Je la livre à votre étude et je m'en remets à vous.

---

17 OCTOBRE 1953

LE BAROQUE

expression d'une société

par M. Victor L. Tapié
Professeur à la Sorbonne

Même après tant d'années — l'ouvrage de H. Wölfflin : *Renaissance und Barock,* date de 1888 ; chez nous, celui de M. Reymond : *De Michel Ange à Tiepolo* a paru en 1912 — est-on toujours bien sûr de ce que l'on entend, lorsqu'on parle du baroque ? Les historiens d'art, les premiers, les historiens de la littérature ensuite et, à leur tour maintenant les historiens de l'histoire générale ont fait passer le terme dans leur langue courante. Mais beaucoup, dans l'esprit des pages mémorables d'Henri Focillon ou d'un livre célèbre d'Eugenio d'Ors, voient dans le baroque un épiphénomène de toutes les écoles artistiques, un moment où l'art et la littérature, après avoir atteint l'équilibre classique, se perdent dans l'exubérance plastique ou verbale, le tumulte et la surcharge. D'autres s'appliquent à un effort de plus stricte délimitation : ils désignent sous ce nom les formes d'art — et, comme le dirait B. Croce, critique sévère du baroque au demeurant —, la pensée, la littérature, la poésie, la vie morale d'une période qui s'ouvre dans les années 1580, se prolonge jusqu'au XVIIIe siècle, mais dont il est malaisé de fixer la date terminale. C'est Canova qui, en Italie, prononce la condamnation définitive d'un art qui avait empli cent cinquante ans de sa luxuriance et de ses envolées.

E l'arte barocca era morta, conclut Munoz (*Roma barocca,* p. 408), après avoir décrit le monument de Clément XIV aux Saints-Apôtres. En Allemagne du Sud et dans les pays danubiens, terres de prédilection du baroque, le grand changement serait apporté par la philosophie des lumières, l'Aufklärung.

Et en France ? L'embarras est plus grand encore. D'aucuns disent que nous n'avons jamais eu de baroque ; d'autres appellent baroque notre période Louis XIII, parce qu'ils y trouvent de l'exubérance, de la fantaisie, le refus de plier l'imagination et l'expression à des règles trop strictes, en somme, l'irrégulier. Mais voilà un baroque qui précède le classique au lieu d'en procéder ! On a voulu aussi rattacher à un épisode le choix que la France aurait fait des règles et de la raison. Lorsque Colbert refusa les plans que le cavalier Bernin lui proposait pour le Louvre, le baroque, dont le génie convenait mal au goût désormais assuré pour l'ordre et la clarté, fut rejeté sans appel et le classicisme triompha. Sans appel ? Est-ce bien sûr ? Certains, au-delà de la période classique, assez brève, mais riche d'œuvres parfaites, voient reparaître le baroque et son dérivé, le rococo.

Le changement, à leur avis, ne serait accompli que vers les années 1760, où les artistes revinrent à l'inspiration de l'antique et en firent admettre à nouveau les lignes sévères, régulières et massives, où un ordre majestueux et froid l'emporta sur tous les excès de la grâce.

Ces incertitudes paraîtraient moins inquiétantes, peut-être, si l'on s'aidait de trois constatations :

1° Une grande part de confusion provient de l'artifice de nos étiquettes. Jamais au XVIIe siècle, un artiste ne s'est déclaré baroque. Le mot, péjoratif ou louangeur, n'a été employé qu'après coup ;

2° Il est pourtant vrai qu'à partir de 1580, des formes nouvelles de l'art religieux s'affirment en Europe et que leur développement conduit dès le premier tiers du XVIIe siècle, surtout à Rome, à un style compliqué, coloré, surchargé, mouvementé, qui n'est absolument pas celui de la Renaissance et qui s'oppose à la sérénité et à la régularité de l'art classique ;

3° Il est vrai encore que la civilisation du XVIIe siècle européen a connu, existant côte à côte, aussi bien dans la littérature que dans l'art, des états fort opposés : l'un où la raison semble tout ordonner, l'autre où l'irrationnel paraît souverain.

Les interprètes — historiens et critiques — interviennent à présent pour condamner l'un, glorifier l'autre ou encore adjuger à l'un le siècle tout entier : les Allemands traitent le classicisme français presque comme un accident ou une annexe du baroque, les Français placent leur grand siècle sous le patronage des classiques et mettent le baroque à la porte de la Cité, sans même le couronner de fleurs, peut-être en pensant qu'il s'en est donné trop à lui-même.

Mais il convient sans doute de poser autrement le problème et de reconnaître à quelles exigences a pu répondre un style qui, pendant de si longues années et dans une si grande partie de l'Europe, a connu un incontestable triomphe.



Parmi les grands événements qui ont renouvelé l'Europe du XVI[e] siècle, le Concile de Trente occupe une place essentielle. Il s'achève en 1563, n'ayant pas conduit son œuvre jusqu'aux termes qu'il s'était proposé, mais offrant à l'angoisse religieuse de la chrétienté occidentale la réponse de sa doctrine cohérente et précise. Mais cette réponse entraîne une rupture avec le protestantisme. Sur le problème essentiel du salut, le Concile s'est prononcé. Il a proclamé nécessaire la coopération de la foi et des œuvres. Par œuvres, il faut entendre les sacrements, le sacrifice de la messe, l'intercession des saints, les prières pour les morts. En outre, le Concile a maintenu les pouvoirs et le rôle de la hiérarchie, il a, par là même, sauvegardé une religion qui, tout en étant bien entendu de vie intérieure, est aussi de rites et de culte. Les manifestations de ce culte, qui intéressent tous les sens de l'homme (l'ouïe par les chants et la musique sacrée, la vue par la décoration des églises et le faste des cérémonies), veulent être un moyen de soutenir l'âme dans sa recherche ou sa contemplation de la Vérité. Mais, à la crise religieuse du XVI[e] siècle le Concile n'a point mis un terme par la seule proclamation de ses dogmes. L'Eglise avait perdu du terrain en Europe ; pour reconquérir cette chrétienté déchirée, elle met en branle les armées de nouveaux apôtres : les ordres religieux, Jésuites, Capucins, Carmélites, Carmes, Oratoriens, Visitandines.

La lutte se poursuivra donc. Mais, partout où l'Eglise catholique s'implantera de nouveau, elle édifiera des temples, elle y placera ou replacera des images que la Réforme condamnait comme des idoles injurieuses à la seule pensée de Dieu, elle dressera sur l'autel l'ostensoir où la Présence réelle de la Transubstantation exige un hommage continu ; elle se fera donc architecte, sculpteur, peintre, décoratrice, orfèvre : elle aura besoin d'un art religieux. Cette nécessité d'un art religieux, tel est le trait qui nous importe ici et que l'on peut être assuré de retrouver dans tous les pays catholiques.

L'impulsion part de Rome et ramène à Rome. La ville que la Réforme, du moins au paroxysme de ses violences, appelait un repaire où la Bête de l'Apocalypse étalait ses scandales, redevient la ville Eternelle, siège de Pierre, d'où le Père commun des fidèles dirige ses enfants. Cette prépondérance de Rome, cette universalité de l'Eglise affirmées par le Concile, tendent à l'unification à travers le monde. De même que ce sont partout la même doctrine et le même culte, les artistes inclinent à adopter partout les modèles romains. Il ne peut plus être surprenant que l'art religieux, issu du Concile de Trente ait dans les divers pays catholiques un même langage. Or, ces pays catholiques, qui sont-ils ? L'Espagne et l'Italie d'abord, où la Réforme ne s'est point implantée, les Flandres que l'Espagne a gardées fidèles, la France où la lutte, qui se déploie de 1560 à 1598, laisse à l'Eglise catholique des positions très fortes, de nombreuses régions d'Allemagne occidentale et méridionale, des pays slaves comme la Pologne, la Bohême enfin, où la compétition dramatique se terminera, au XVIIe siècle, par la victoire de l'Eglise. Telle est donc l'aire géographique où le catholicisme s'affermit et, au XVIIe siècle, impose ses modes de penser et de sentir.

Dans un autre ordre, l'Europe voit encore un triomphe : celui de la monarchie absolue. Ne parlons pas ici des difficultés à travers lesquelles ce triomphe s'est affirmé, ni des raisons qui l'ont assuré. Mais en Espagne, en France, dans les pays autrichiens, en Russie au delà du temps des troubles, l'autorité du roi l'emporte sur les puissances qui la combattaient ou la

contestaient. Cette autorité emprunte un caractère religieux : le roi rattache son pouvoir au pouvoir même de Dieu, il est l'oint du Seigneur, consacré par les prêtres et, dans les pays catholiques, le respect dû à la personne royale ressemble d'assez près à un rite religieux. En Angleterre même, en dépit de la guerre civile, malgré le Protectorat de Cromwell et au delà de lui, la foi monarchique a de robustes assises. Dans les pays allemands, dans la Saxe luthérienne et la Bavière catholique, le pouvoir royal s'affermit aussi.

Sans doute on voit un centre de résistance : les Provinces Unies, où la forme républicaine s'est établie, d'ailleurs plus par le jeu des événements que par une préférence originelle et a fondé la prépondérance d'une oligarchie bourgeoise.

De la monarchie absolue, on dit toujours avec raison qu'elle s'est formée aux dépens de la féodalité. Mais si la force militaire et le pouvoir politique de la noblesse sont détruits — songeons aux forteresses que Richelieu fit abattre, aux privilèges des Etats provinciaux ou des Diètes abîmés devant la volonté du Prince, et qui ne survivent qu'en Angleterre — l'économie générale du temps et certaines dispositions de l'opinion laissent subsister, dans toute sa force, le prestige de la caste. La société accepte d'être hiérarchisée. En France, les bourgeois jalousent les nobles, mais chaque bourgeois nourrit l'ambition d'accéder à la noblesse et il peut y parvenir. Le prestige de la noblesse s'appuie à la possession de la terre et souvent est conditionné par elle. Sans doute, la révolution économique du XVIe siècle, en bouleversant l'ancien système, a donné une impulsion au commerce et à certaines industries (textiles). Pourtant la majeure partie de la population européenne vit à la terre et du travail de la terre ; le noble, humble devant son maître royal ou les commis de son maître, qui deviendront nobles à leur tour, retrouve en son domaine l'autorité sur les êtres et les choses où, selon l'expression d'un écrivain qui plus tard connut encore ces réalités sociales, il éprouve comme une jouissance « sa puissance et sa solitude » (1). Le paysan tient, lui aussi, à la terre où il est né, à

(1) CHATEAUBRIAND. *Mém. d'outre-tombe*. Ed. Levaillant, t. I, p. 118.

la fois sa douceur et sa misère. Ne connaissant rien qu'elle, il sollicite les forces cachées qu'elle recèle, en appliquant, dans un travail sans relâche et à l'aide de mauvais instruments, les recettes transmises. Quand son effort rencontre trop d'adversités, les cataclysmes venus de la nature : épizooties, intempéries et disettes, ou les malheurs causés par les hommes, il n'a plus de recours qu'auprès des puissances mystérieuses auxquels lui donnent accès le prêtre et le sorcier.

Le paysan du XVIIe siècle, — et il faut penser que l'Europe continentale est peuplée surtout de paysans — n'est pas un être de raisonnement rigoureux et abstrait ; il se satisfait, à la fois, du merveilleux et du sensible : il aime les signes qui rapprochent de lui des présences protectrices et accepte volontiers, dans son ingrate besogne renouvelée à chaque saison, des spectacles ou des divertissements qui l'enchantent, parce qu'ils l'éblouissent.

Cette diffusion d'une religion rituelle, cette monarchie absolue qui voulait autour d'elle un appareil de gloire, cette société terrienne, avec sa sensibilité particulière, ont fourni les conditions favorables au succès d'un style qui flattait l'imagination et cherchait à émouvoir les cœurs. Mais il n'était pas exclu que ceux qui l'accueillaient fussent capables aussi d'autres exigences. Leur culture et leur goût de l'ordre portaient certains aux satisfactions de l'intelligence et de la raison. Dans d'autres milieux ou dans d'autres pays, un génie plus sévère ou un plus grand attrait pour les aspects quotidiens de la vie ont assuré le succès d'un style plus réaliste (1). Reconnaître et peut-être rendre au style baroque la place qu'on lui a trop longtemps contestée dans l'interprétation de son temps n'autorise pas à dire ou à croire qu'il en aurait constitué la seule expression possible.

(1) On laisse donc de côté, ici, le problème de l'art réaliste au XVIIe siècle, et également (ce qui serait la réplique à notre étude) les raisons pour lesquelles certains pays ont échappé aux influences baroques : des pays protestants et des pays où l'économie commerciale était plus développée.

Cela est si vrai que l'art immédiatement issu de la Contre-Réforme ne se distingue ni par l'exubérance et le luxe, ni par l'ampleur des proportions : Vignole crée sans doute un type nouveau d'église (nef unique, coupole) mais ni lui, ni Giacomo della Porta n'annoncent un art particulièrement somptueux ou chatoyant.

Or, de 1600 à 1630, le style qui s'affirme dans plusieurs pays européens (Italie, France, Espagne, pays des Habsbourg) est un style de grandeur, de mouvement et d'emphase. Sans doute, il faut tenir compte, autant que des influences italiennes, des influences espagnoles : celles-ci diffusent, dans l'art religieux, le goût d'une décoration éblouissante : autels parés de lumières, de fleurs, de palmes. Mais la société, pour diverses raisons qui lui sont particulières, s'écarte de l'austérité. Ceux qui disposent du pouvoir ou de grandes fortunes aiment que soit majestueux et riche le cadre où ils évoluent : Sixte-Quint renouvelle le plan de Rome, Henri IV veut que sa capitale devienne magnifique, sa veuve prétend rendre le plus beau d'Europe son palais du Luxembourg que décore Rubens ; à Prague, Wallestein abat tout un quartier pour dresser une somptueuse demeure, dont les architectes italiens lui fournissent le plan, Richelieu élève à Paris le Palais Cardinal et, dans la ville qui porte son nom, une résidence seigneuriale d'imposante allure. Partout un style triomphal. Les Jésuites même sont d'opinion partagée : les uns recommandent, par fidélité aux traditions d'école, des églises aux façades régulières mais d'autres préfèrent le mouvement, la fantaisie, l'abondance des éléments décoratifs, et le public les approuve, car il se réjouit de ce qui exalte ou réchauffe son imagination. Là où le catholicisme a retrouvé son influence, il diffuse, dans l'esprit du Concile, des dévotions nouvelles ou renouvelées à l'Enfant-Jésus, à la Vierge Immaculée, aux Pères de l'Eglise, il remet en honneur des traditions locales (Saint Wenceslas en Bohême, Saint Louis en France). Partout se multiplient les autels à rétables, les tableaux, les statues : tout un art mineur « d'imagiers » se développe alors, qu'il faudrait étudier avec plus de méthode.

Rien d'étonnant si la littérature, la poésie, l'art théâtral présentent, pendant la même période, des caractères analogues. Les images brillantes et éloquentes, un lyrisme généreux, des actions chargées, des pièces à machines enchantent cette société imaginative.

A Rome, les grandes réussites s'accomplissent : de Sixte-Quint à Urbain VIII, les Papes Mécènes et les cardinaux-neveux ont trouvé, pour la construction des églises et des palais, et pour l'aménagement de Rome les artistes les plus doués. Mais des rangs de ceux-ci, deux figures surgissent : le Bernin et Borromini. Deux génies personnels, et pour cela, deux interprètes différents du même genre et du même goût général : Bernin plus ample, plus imaginatif peut-être, Borromini plus sensible, plus féminin, plus ingénieux. Le baldaquin de Saint-Pierre est de 1633 ; le plan de San Carlino de 1638.

Autour des années 1640, le baroque a pris en Italie un magnifique épanouissement et il a déjà donné ses œuvres les plus originales. En Allemagne du Sud et dans les pays autrichiens, la guerre de Trente Ans sévit de façon atroce. Les armées étrangères ou impériales passent et repassent en Bohême : elles dévastent les domaines, elles pillent les églises. Il a fallu cacher dans une cave de l'église Maria Vitézná cette charmante petite statue de cire, venue d'Espagne et dont l'Empereur Ferdinand II avait fait un ex-voto : l'Enfant-Jésus de Prague.

Quant à la France, engagée dans la guerre depuis 1635, mais préservée de l'invasion par une armée qui, d'année en année s'améliore [1], des changements s'y produisent. L'élément bourgeois prend beaucoup d'importance et c'est lui qui assure au gouvernement royal le concours discipliné qui permettra le salut de l'Etat. Dans les milieux cultivés de la capitale, le goût évolue vers des œuvres littéraires où se marque davantage le souci de respecter et d'appliquer les règles. On peut dire avec justesse que s'élabore un style beaucoup plus apaisé

---

(1) Non sans peine à la vérité et, pour rétablir les nuances nécessaires, je me permets de renvoyer à mon ouvrage : *La France de Louis XIII et de Richelieu.*

et équilibré qui prépare le classicisme. La vie de luxe, l'orgueil étalé de la richesse et de la jouissance scandalisent certaines âmes qui, dans la vie religieuse aussi, veulent un air plus grave, une moins grande facilité à s'en remettre aux intercessions et aux œuvres. Elles réveillent l'angoisse du salut et ne pensent qu'à Dieu seul. Saint Vincent de Paul enseigne l'éminente dignité du pauvre et veut que le riche s'attache à la détresse des malheureux. Le jansénisme — avant la lettre — propose ses austères leçons.

Est-ce à dire que tout va changer ? Quelle erreur ce serait ! A Richelieu et selon les vœux de celui-ci, succède Mazarin : il convie la cour et la ville aux représentations de l'opéra italien, la *Finta Pazza* est jouée à Paris en 1645. Des machinistes qui ont déjà fait leur réputation à Parme et à Venise, déploient toutes les ressources de leur ingéniosité jusqu'à l'extravagance. La musique italienne, riche, colorée, sensuelle, est pour le public une séduction nouvelle.



Le Classicisme français ! Vingt-cinq années (1660-1685) de chefs-d'œuvre, de réalisations magnifiques, de gloire et de succès dans tous les domaines, si riches, si pleines qu'elles paraissent contenir tout un siècle : le siècle de Louis XIV. Partout, du moins on le croit, l'ordre s'impose et satisfait la raison : les règles et l'imitation des anciens, la vraisemblance et la mesure, la séparation des genres, donc du profane et du sacré, l'intelligence souveraine arbitre des émotions, une sérénité et une perfection qu'on retrouve à la fois dans un tableau de Poussin, une tragédie de Racine, un parterre de Le Nôtre, « les jardins de l'intelligence ». Une réussite complète. Si l'on oppose baroque et classicisme, on doit accorder ici l'avantage de la permanence et de l'universalité au classicisme : ses œuvres sont venues jusqu'à nous, inépuisables et toujours actuelles. Le baroque ne parlait qu'à son temps.

Mais justement il lui parlait. Jamais, dans un Etat policé, prince n'avait eu à ce point la passion de la gloire. Jamais non plus, il n'y avait eu plus de cérémonies autour de la personne

royale, plus de torchères, plus d'argent, de marbre et d'or. Lavisse a écrit que ce culte pharaonique n'était pas de chez nous ; erreur d'optique d'un grand historien ! La société du temps consentait à cette pompe royale et la justifiait. Les hommes de 1670 et 1690 y voyaient, après tout, le développement d'une tradition où avaient grandi leurs pères. Mais il est bien vrai : rien de tout cela ne répond à ce que nous appelons classique. Le XVIIe siècle français ne peut être compris tout entier que si l'on admet la juxtaposition de ces deux courants. L'historien Weissbach l'avait bien reconnu en parlant d'un double visage : classique et baroque [1].

Il faut penser à ces fêtes merveilleuses (au vrai sens du terme) qui marquent le début et l'apogée du règne, dans le Versailles que la cour n'habite pas encore : les divertissements royaux de 1664 (l'Ile enchantée) 1668, 1674, où des décors de théâtre et de féerie se dressent dans les jardins : pyramides, colonnes ornementales, fontaines qui ne seraient nullement déplacées sur la place Navone, ornée quelques années plus tôt par le tumultueux chef-d'œuvre du Bernin ; le soir, les flottes qui partent sur le grand canal illuminé par les feux d'artifice, n'est-ce pas là un triomphe du baroque ? Mais le plus éloquent n'est-il pas — et soulignant pour nous la qualité de ces esprits aptes à accueillir des formes d'art diverses — que dans ces divertissements étendus sur plusieurs jours, une place de choix était réservée à des œuvres classiques : *Tartuffe* et *les Fâcheux* en 1664, l'*Iphigénie* de Racine et le *Malade Imaginaire* en 1674.

Pour expliquer l'option de la France en faveur du classicisme, on tire parfois argument du voyage que le Bernin fit à Paris pendant l'été 1665 — à la date, où, je crois, la vogue italianisante et baroque battait son plein en France — et du refus que Colbert opposa aux projets de l'architecte italien.

Il paraît bien probable que le Bernin fut victime d'une cabale, et il convient d'affirmer que son art ne présentait pas

---

(1) W. WEISSBACH. Die Kunst der Barock in Italien, Frankreich, Deutschland und Spanien, *Propylaën Kunstgeschichte*, t. XI, 1924, page 56.

pour le goût d'un Français classique un caractère aussi neuf, aussi surprenant, aussi déconcertant que l'eût été celui de Borromini. Du reste, pendant que se continue le règne de Louis XIV, les cérémonies en l'honneur de défunts illustres (ce qu'on a appelé les pompes funèbres, celles du duc de Beaufort en 1669, de Turenne en 1675, etc.), sont l'occasion d'une décoration des églises, de catafalques à figures (on disait le Castrum doloris) qui s'accordent étroitement au goût italien de la même époque. Et que dire de ces autels à rétables, dans de nombreuses villes et villages de France, où l'on retrouve tant de statues d'évêques, de saints et d'anges qui ont, sinon la qualité et le pathétique d'un chef-d'œuvre comme la Sainte Thérèse, du moins le mouvement, les drapés, les chapes ondulantes familières aux ateliers d'Italie ? A Paris même, la petite chapelle des Irlandais (rue des Carmes) n'est-elle pas la réplique du porche de Saint-André du Quirinal, œuvre du Bernin ?



Cette opposition entre le génie de Bernin et celui de Borromini, ou de leur continuateur, le Frère Pozzo, maître de la peinture illusionniste dans la célèbre fresque de Saint-Ignace, décorateur des autels du Gesu, elle ne me paraît jamais plus affirmée que dans le dépaysement et souvent la gêne éprouvée par nos compatriotes, lorsqu'ils se trouvent en présence des grandes œuvres baroques de l'Europe centrale.

Le succès du baroque dans ces régions est là aussi lié à des circonstances historiques. Quand fut terminée l'épuisante guerre de Trente Ans, la société se reconstitua. Mais s'écartant de l'évolution qui s'affirmait alors dans l'Europe occidentale, elle fut essentiellement une société agraire, où la noblesse — une nouvelle noblesse souvent, mais pas toujours — reconstituait sa fortune et sa puissance par la formation de grands domaines. Sur ces grands domaines, la population paysanne entrait dans de nouvelles formes de vassalité. Elle fournissait au seigneur une main-d'œuvre pour l'exploitation des terres, l'élevage des troupeaux, le travail des ateliers domestiques (brasseries, manufactures de textiles) mais aussi

la construction des châteaux, des chapelles, des palais à la ville. Les ordres religieux (Bénédictins, Jésuites, Prémontrés, Chartreux) comptaient parmi les grands propriétaires. La petite noblesse et l'artisanat des villes avaient disparu dans la tourmente, ou fortement diminué.

En même temps, favorisé par le gouvernement central et la noblesse elle-même, le catholicisme retrouvait sa puissance. Ce fut alors, en Bohême, en Autriche, en Bavière, au Tyrol, l'apparition d'un nouveau décor. Les paysans, chez qui l'on encourageait les manifestations du culte, pour les détourner définitivement du protestantisme, multiplièrent les chapelles de pèlerinage, les calvaires au coin des routes, les grandes processions avec croix rutilantes et bannières, des spectacles où s'effaçaient dans la prière et dans l'espoir, les tristesses de leur vie difficile. Des églises s'élevèrent, où l'on multiplia l'or, le marbre et le stuc, les autels à rétables, les reliquaires, les statues votives. Les ordres religieux, les paroisses, les confréries semblaient rivaliser de somptuosité.

La noblesse abandonnant comme en France autrefois, les affaires publiques aux commis du Prince, se plut à vivre dans des châteaux et des palais où elle tirait orgueil de ses collections. Elle recevait fastueusement après les chasses. Elle occupait alors les jours et les soirs par des danses et des concerts.

Une civilisation, non point intellectuelle et abstraite, mais qui se complaisait dans un art de spectacle et d'éclat, un monde de couleurs et de musique, de sensibilité et d'imagination. Un monde baroque. Son apogée se place entre 1680 et 1740.

Si Borromini était mort depuis 1667, la tradition de son art architectural était continuée par ses disciples et le Frère Pozzo en avait établi la doctrine dans un traité de 1693, traduit en allemand et en latin. Les architectes autrichiens du XVIII[e] siècle furent des borrominesques : les deux Dienzenhoffer et le grand maître viennois, Fischer von Erlach.

Les peintres se mirent à l'école du Frère Pozzo et des illusionnistes vénitiens : les voûtes de l'église, les coupoles et les absides semblèrent ouvertes sur des églises d'illusion ou des

perspectives célestes en trompe-l'œil. Non pas que la tradition du Bernin fût négligeable : elle revit à Prague dans la célèbre statue de l'extase de Sainte Luitgarde par Mathias Braun et dans d'innombrables œuvres.

Mais ces églises aux campaniles compliqués, aux façades où alternent comme les figures d'une danse, les surfaces concaves et convexes, que le contraste et les lignes sinueuses semblent mettre en perpétuel mouvement, elles se rattachent à Sainte-Agnès de la place Navone, à Saint-Ivo, à Sainte-Madeleine, aux œuvres de Borromini et de son école.

Au Français qui les aborde directement, sans l'étude éducatrice de l'Italie, elles semblent un défi à son goût désormais fervent des calmes harmonies du classicisme.

Pourtant, elles appartiennent, comme beaucoup d'œuvres de chez nous, à une étape historique de l'Europe où la France s'est arrêtée, comme les autres nations. Ce que nous appelons aujourd'hui baroque a répondu pendant de longues années à l'idéal spirituel et aux aspirations d'une société. Cette société, dont nous procédons nous aussi, s'est éloignée de nous. A l'intérieur d'une Eglise qui a continué la même profession de foi, les formes de la vie religieuse et les conceptions de l'art qui leur répondent se sont modifiées avec le temps et de nouvelles conditions. Les institutions monarchiques et nobiliaires se sont abîmées dans la nuit. Cette différence entre nos mœurs actuelles et celles qui trouvèrent leur expression dans le baroque rend compte de nos malentendus avec cette civilisation. Mais les malentendus devraient céder à une meilleure intelligence de ce qu'elle a été, de la place authentique tenue par elle dans le XVIIe siècle et qu'il appartient aux historiens de mieux faire connaître.

12 DÉCEMBRE 1953

Baroque allemand et baroque français dans l'art de la fin du XVIIe siècle

par M. Jacques Vanuxem

L'ALLEMAGNE est le pays du baroque. Non seulement parce que les études sur ce sujet y ont été plus abondantes qu'ailleurs, mais surtout parce qu'il n'est point de pays où l'on trouve en plus grand nombre des monuments, des œuvres d'art que l'on puisse sans hésiter, déclarer baroques. Et il est bien facile de bâtir à ce propos des théories fort tranchées. Les oppositions entre la France et l'Allemagne se retrouveraient dans le domaine de l'art : devant la France, pays classique, se dresse l'Allemagne, pays baroque ; à l'inquiétude de celle-ci s'oppose la sérénité de celle-là, à la mesure de l'une, la démesure de l'autre ; il est facile d'accumuler les contrastes, les antithèses, les oppositions.

Nous croyons que, nous avancer dans cette voie, aisée certes, est délicat. La réalité est plus complexe que des généralisations hâtives, quelque succès qu'elles aient pu avoir des deux côtés du Rhin. Pour éclairer le sujet il faut analyser de près la qualité de l'art français et de l'art allemand, leurs rapports exacts, ce qui les a unis et ce qui les a séparés. Nous tenterons cette étude pour les trente dernières années du règne de Louis XIV.

Les conditions politiques à l'époque qui nous occupe, sont tout à fait différentes en France et en Allemagne et sur ce point les oppositions ne sont pas chimériques. La France est fortement unifiée par le pouvoir royal, l'Allemagne, au

contraire, est formée d'une mosaïque d'états et de villes qui cherchent vainement leur centre. A l'unité politique correspond en France l'unité religieuse. En Allemagne le pays est partagé entre catholiques et luthériens ; le Nord est à prépondérance protestante et le Sud catholique, mais les enclaves des deux confessions sont innombrables et il est extrêmement difficile de donner autrement que par une carte fort compliquée une idée de leur répartition. Dans les régions catholiques, la foi est restée extrêmement vive, ardente dans ses manifestations extérieures ; les évêchés y sont étendus et peu nombreux, mais les abbayes sont restées puissantes, riches et souvent politiquement indépendantes (1).

Si de telles conditions rendent fort différente l'élaboration des œuvres d'art, il n'en faut pas déduire que les formes artistiques soient sans rapports. Prenons en exemple l'art de l'Allemagne du Sud dans les dernières années du siècle, qui est surtout un art religieux, dominé par deux caractères : l'influence des Jésuites et celle des artistes italiens.

Ce ne sont pas là des traits particuliers à l'Allemagne. La France dans la première moitié du siècle a connu les mêmes influences. Les Jésuites avaient construit et décoré un grand nombre d'églises dont notre collègue M. Moisy a entrepris une diligente étude ; quant à l'italianisme de l'art français au XVIIe siècle, il n'est plus à démontrer, car il est évident jusqu'à la mort de Mazarin ; après cette mort, l'activité en France de Vigarani, du Bernin, tant d'œuvres d'art qui furent exportées vers Paris et les châteaux royaux, nous prouvent combien vif fut l'intérêt des Français pour tout ce qui venait d'au-delà des Alpes.

---

(1) La Bibliographie allemande sur les édifices allemands du XVIIe et du XVIIIe siècles est très vaste. On en trouvera une partie dans le « Congrès Archéologique de Souabe, 1947 » de la Société Française d'Archéologie. En langue française, elle est réduite. Se reporter à quelques monographies sur divers édifices allemands du XVIIe et du XVIIIe s., par M. Michel François et nous-mêmes dans ce même Congrès archéologique.

Voir aussi l'*Art en Souabe* dans une publication collective sur le Würtemberg (Baden 1950) et *Bulletin Monumental* 1952, p. 193-195.

Cette similitude dans les influences reçues et acceptées, explique les similitudes entre l'art français et l'art allemand du XVIIe siècle, mais il faut constater un certain décalage dans le temps : l'art allemand de 1690 ressemble à l'art français du milieu du siècle. L'explication de ce retard est facile à trouver : l'Allemagne fort éprouvée par la guerre de Trente Ans, fut longue à rebâtir ses ruines et à retrouver son équilibre.

On voit en Allemagne du Sud un groupe important d'églises construites dans la seconde moitié du XVIIe siècle, appelées églises du Vorarlberg parce que les architectes qui les ont construites étaient originaires de cette région. Ces architectes s'inspirèrent surtout des églises construites par les Jésuites à la fin du XVIe ou au début du XVIIe siècle, en particulier à Munich ou à Dillingen. Ils ont construit pour d'autres Ordres religieux, les Bénédictins ou les Prémontrés, mais l'un de leurs plus beaux édifices fut élevé précisément pour les Jésuites, à Schönenberg, dans la petite principauté ecclésiastique d'Ellwangen, îlot catholique en pays protestant.

En Allemagne en effet, comme dans les Pays-Bas, les Jésuites semblent avoir eu le désir, de créer ou de ranimer des pèlerinages en l'honneur de la Vierge. A Schönenberg donc, le Père Jeningen, qui avait la réputation d'être un saint, fit construire en 1682, sur une colline dominant Ellwangen une vaste église en l'honneur d'une toute petite statue miraculeuse de la Vierge. Ce bel édifice a une nef très large décorée de doubles pilastres, sur laquelle s'ouvrent des chapelles surmontées de tribunes. Cette église reste fidèle au type du « Gesu » de Rome. Il y manque seulement la coupole qui est très rare en Allemagne.

En 1686, l'architecte de Schönenberg, Michel Thumb, construisait une grande église abbatiale pour les Prémontrés d'Obermarchtal, en Souabe. Afin de donner plus d'élégance à l'église, il y supprime le double pilastre : un pilastre unique monte d'un seul jet jusqu'à la voûte. Cette voûte est décorée d'admirables stucs blancs, d'un excellent effet décoratif, où se mêlent guirlandes, têtes d'anges, rinceaux, pris dans l'habituel répertoire d'ornements de l'époque, que les planches gravées à Augsbourg mettaient à la disposition de tous.

Cette belle église fut souvent imitée en Souabe et en Suisse avec une certaine monotonie ; à Friedrichshafen, au bord du lac de Constance, à Villingen, à Irsee, pour des Bénédictins, chez les Cisterciens à Rheinau près de Schaffhouse, à Saint-Urbain près de Lucerne. Ce sont partout les mêmes pilastres, les mêmes tribunes au-dessus des chapelles de la nef. La décoration, toujours la même, est plus ou moins abondante. Le stuc traité souvent avec une merveilleuse virtuosité, offre des rinceaux de feuillages, des coquilles, des robustes guirlandes. Les plus belles décorations étaient peut-être celles de l'église de Friedrichshafen (1). Elles ont malheureusement été détruites lors de la dernière guerre. Les photographies qui en subsistent permettent encore de les admirer ; on peut constater que leur abondance n'est pas surcharge et qu'elles sont clairement réparties dans des divisions harmonieuses.

De tels édifices peuvent ne pas correspondre à l'idée que l'on se fait de l'art allemand : ils n'introduisent nullement dans un monde de formes inconnues. On ne peut les comparer à l'église des Invalides qui leur est contemporaine ; mais seulement à certaines églises françaises telle l'église de Saint-Louis des Jésuites à Paris, aujourd'hui Saint-Paul-Saint-Louis, qui fut commencée en 1627 et terminée en 1641. Le type d'édifice avec pilastres et tribunes est à peu près le même. Le répertoire décoratif est aussi le même ; il est utilisé avec plus d'ampleur en Allemagne, parce que le stuc se travaille plus aisément que la pierre. Mais cette richesse décorative n'est nullement un caractère particulier de l'Allemagne : elle n'y est pas générale et elle se retrouve ailleurs : dans les Pays-Bas par exemple, à Saint-Loup de Namur, ou à l'église des Jésuites de Cambrai (2) qui fut construite vers 1680, peu après l'annexion de cette ville à la France. Le décor de cette église est d'ailleurs plus lourd, moins ingénieusement réparti que dans les églises d'Allemagne du Sud.

---

(1) W. Ritter. *Schloss Friedrichshafen. Das ehemalige Kloster. Buchhorn-Hofen,* 1935.

(2) P. Parent. *L'Architecture des Pays-Bas méridionaux du* XVIᵉ *au* XVIIIᵉ *s.* Paris 1926.

Rien dans l'art de la fin du XVIIe siècle en Allemagne ne laisse prévoir les magnifiques édifices qui seront élevés dans le siècle suivant, qui par leur originalité, la richesse agitée et irrégulière de leur décoration sont de parfaits exemples d'art baroque.

L'évolution de l'art vers l'irrégulier, l'agité, le fantastique, ne peut s'expliquer, sans tenir compte d'influences reçues de l'extérieur, en particulier d'influences reçues de France.

Il peut paraître singulier, que de France soient venues de telles influences. S'il n'y a plus à prouver maintenant que notre pays au temps d'Henri IV, de Louis XIII, de Mazarin, fut un pays où, ce que l'on appelle aujourd'hui le baroque, a eu une grande importance, il est souvent affirmé, par contre, qu'au temps de Louis XIV, la France fut classique, c'est-à-dire entièrement soumise aux règles édictées par les académies, et toute tournée vers l'admiration de l'antique. Il est hors de doute qu'en matière littéraire, comme en matière artistique, de lourdes disciplines pesaient sur certains genres : de même que les tragédies devaient suivre des règles fort strictes, de même les architectes devaient respecter dans les façades, dans l'application des ordres, des proportions et des principes rigoureusement établis. Mais en dehors des genres ainsi réglementés, de larges domaines restaient ouverts à la fantaisie ; en particulier dans la décoration. Nous voudrions montrer que, dans l'art français d'ornement de la seconde moitié du XVIIe siècle, les Allemands sont allés chercher leur inspiration, et que, ne se souciant guère des règles, ils ont extraordinairement étendu le domaine où la fantaisie pouvait se manifester. Ce fut l'une des causes principales qui ont permis à l'art allemand de sortir de l'imitation monotone des mêmes formes architecturales et décoratives que montraient les églises, dites du Vorarlberg, que nous avons prises en exemples.

Il est donc d'un très grand intérêt de savoir ce que les artistes d'Augsbourg, d'où venait l'inspiration et les modes en Allemagne du Sud, ont connu de l'art français, et ce qui a retenu leur attention. Leur goût s'est porté vers ce qui avait le caractère le plus ornemental et par conséquent était le

moins soumis aux règles. Nous en donnerons quelques exemples.

En 1664, Colbert avait fait tisser aux Gobelins d'après Le Brun, les fameuses tapisseries des Eléments qui devaient être suivies peu après de celles des Saisons. Ces tapisseries étaient entièrement à la gloire du roi, qu'elles louaient de la manière la plus raffinée, à l'aide d'emblèmes qui étaient représentés dans des médaillons, aux angles de la bordure de chaque tapisserie. Colbert souhaitait que de telles œuvres fussent largement diffusées et reproduites par la gravure. Le monde entier, ainsi, pouvait admirer ce témoignage de la gloire de Louis XIV. Mais ces tapisseries des Eléments et des Saisons, avant d'être reproduites dans des recueils gravés, le furent en miniatures, dans un ouvrage calligraphié sur vélin et destiné au roi [1]. On trouve dans ce recueil les huit tapisseries, chacune en double page ; chaque médaillon des bordures eurent droit à une page enluminée, où ils étaient entourés, au lieu du cadre banal qu'ils avaient dans la tapisserie, d'ornements dans lesquels, aux formes décoratives d'une grande fantaisie, s'unissent des animaux, des personnages en rapport avec l'emblème représenté.

On voit dans ce riche manuscrit, quand il s'agit d'un Elément tel celui de l'Air, des singes avec des bulles de savon ; pour l'Eau, des grenouilles avec des plantes aquatiques, des coquillages ; pour la Terre, des plantes de toutes sortes. Des rinceaux et des grotesques servent aussi d'encadrements. Toute cette décoration en miniature est d'une extrême fantaisie et d'une grande liberté ; elle forme le contraste le plus surprenant avec les grandes tapisseries d'un style fort académique.

Lorsqu'en 1678, le recueil gravé par S. Leclerc des Tapisseries du roi fut enfin publié, il reproduisait non seulement les huit tapisseries, mais aussi les médaillons des bordures avec leurs encadrements fantaisistes. Ce recueil était donc la reproduction fidèle du manuscrit fait pour le roi. Il fut envoyé à l'étranger et eut grand succès à Augsbourg où il se vendit trois fois son prix initial et fut bientôt introuvable ; aussi dès 1687, l'ouvrage

(1) J. Cordey. *Trésors des bibliothèques de France,* 1926, p. 106-111.

fut contrefait par le graveur Krauss, qui réduisit le format du livre français et donna des traductions en allemand de tous les textes afin d'en faciliter la diffusion [1].

Sous cette forme nouvelle, plus pratique et moins séduisante que la première, l'ouvrage dut trouver des amateurs et une nouvelle édition s'en fit en 1710.

Grâce à de tels ouvrages, les artistes d'Augsbourg connaissaient ce qui avait du succès en France. Avec les grandes compositions de Le Brun, ils connaissaient en même temps, tous les charmants encadrements des bordures des manuscrits, et ce furent sans doute ces compositions pleines de vie qui retinrent l'attention. L'art français dans un tel ensemble se montrait non seulement sous son aspect académique, mais aussi avec des formes beaucoup plus libres, toutes chargées d'animaux étranges, de végétations sinueuses, de coquillages, et de rochers.

Ces compositions décoratives et fantaisistes retinrent principalement l'attention des graveurs d'Augsbourg. Il est facile de le constater en regardant quelles furent les contrefaçons faites à ce moment. Nous n'y trouverons pas de planches officielles ou des architectures : par contre les plus importants auteurs d'ornements furent contrefaits, en particulier Daniel Marot et Berain ; leurs planches décoratives furent ainsi répandues dans toute l'Allemagne.

Daniel Marot avait dû quitter la France pour la Hollande lors de la révocation de l'Edit de Nantes, mais il n'en était pas moins resté fidèle aux formes décoratives de l'art français, telles que Le Brun les avait utilisées dans les grands ensembles qu'il dirigeait. Hors de France, Marot y ajouta quelque peu : dans la série consacrée aux éléments, par exemple, où le thème se prêtait à l'adjonction de scènes agitées, avec flammes, nuages, cascades, guirlandes de fruits ou de feuillages. Ces planches beaucoup plus tumultueuses que l'habituel répertoire décoratif de Le Brun, furent contrefaites à Augsbourg par l'éditeur Jérémie Wolff. Elles ne donnaient certai-

---

(1) Collection Foulc. *Catalogue de la vente*. 1914, n° 55.



Paul DECKER. — Grande chambre royale *(p. 315 et suiv.)*



Paul DECKER. — Salle de Festins vu du côté de l'entrée



Le cabinet des glaces de Pommersfelden *(p. 317)*

nement pas l'idée d'un art français calme et ordonné ; elles allaient dans le même sens que les encadrements des médaillons des Tapisseries du roi, montrant une grande fantaisie faite d'éléments naturels ou fantastiques (1).

On pourrait croire que cette évolution de Daniel Marot est dûe à son involontaire exil à l'étranger. Il n'en est rien ; cette tendance vers le surchargé, vers l'agité, fut générale à l'époque dans la décoration française et c'est elle qui plût aux Allemands.

Jean Berain, qu'a étudié avec tant de science et de conscience R.-A. Weigert (2), n'a jamais quitté la France et y eut à la Cour les fonctions les plus officielles : dessinateur de la chambre du roi, il fit en outre de nombreux dessins pour les fêtes, les feux d'artifice, les mascarades royales et la décoration intérieure des maisons royales. Il publia en grand nombre des suites d'ornements gravés.

Les premiers recueils d'ornement de Berain sont faits d'après Le Brun et offrent des rinceaux et des grotesques du goût le plus ordonné. Mais, le style du décorateur ne cesse de se charger d'inventions souvent charmantes, puisées le plus souvent dans le monde du théâtre et de la Foire qu'il connaissait particulièrement ; aux grotesques viennent donc se mêler des baladins, des comédiens, des acrobates, des animaux savants, le tout plein de verve, de mouvement ; ces ornements contrastent par leur abondance déchaînée avec le calme des décorations de Le Brun.

Ces planches gravées qui pouvaient servir de modèles pour des décorations fort variées, furent, en France, utilisées surtout comme modèles de tapisseries. Mais Berain a édité d'autres suites qui avaient une destination plus précise : celles représentant des chapiteaux et des cheminées, ces dernières après 1699.

---

(1) Il est intéressant de comparer les « Eléments » de Marot avec ceux de Le Brun qui se trouvent dans le recueil des tapisseries du Roi. Trois groupes sur quatre sont visiblement repris de Le Brun mais ils sont entourés d'éléments décoratifs beaucoup plus agités.

(2) *Jean-I. Bérain*, par Roger-Armand Weigert. 2 vol., Paris 1937. Le second volume contient le catalogue de l'œuvre gravée.

Les chapiteaux ne rappellent que de fort loin les types classiques de chapiteaux enseignés par l'Académie et correspondant aux ordres. Bérain les surchargea de végétations, de serpents, de têtes de mort, de monstres de toutes sortes. Une étrange imagination s'y fait jour, qui rejoint celle qui couvrait les chapiteaux romans de figures souvent effrayantes.

Quant aux cheminées, elles nous montrent les grandes glaces, dont depuis peu on connaissait la fabrication, entourées d'ornements variés. Leur surcharge surprend, et M. Fiske Kimball les a comparées avec étonnement aux cheminées de Lepautre (1) qui sont exactement contemporaines et beaucoup plus sobres. Des panneaux décoratifs les accompagnent presque toujours, eux-mêmes couverts d'ornements.

Mariette parlant de l'œuvre décorative de Jean Bérain, nous dit qu'il l'avait réduite à une « manière particulière conforme au goût de la nation française et cette méthode lui avait si bien réussi que les étrangers même avaient adopté son goût d'ornement » (2).

Les Allemands furent assurément dans ce cas et ils marquèrent l'estime qu'ils faisaient de Bérain, par un grand nombre de contrefaçons de ses planches faites presque toutes dans la même firme d'Augsbourg, celle du graveur Jeremie Wolff. Nous connaissons quatre-vingt-sept compositions décoratives, meubles, chapiteaux, cheminées. Comme il était facile de le prévoir, la partie de l'œuvre de Bérain qui est la plus décorative, la plus fantaisiste, la plus chargée d'ornements fut surtout appréciée par les Allemands (3).

L'Allemagne n'avait pas d'Académie pour empêcher la surcharge de l'ornement de se développer. Aussi ce qui, en France n'eut qu'une application limitée au domaine purement décoratif, va devenir l'essentiel en Allemagne et les folles inven-

---

(1) Fiske Kimball. *Le style Louis XV*. Paris 1949, p. 77.

(2) Destailleur. *Notices sur quelques artistes français*... 1863, p. 156.

(3) Le catalogue de M. Weigert cite 85 contrefaçons. A l'exception de trois (les n°s 44, 123 et 124) qui furent édités chez Léopold, les autres le furent chez Jérémie Wolff.

tions de Berain vont couvrir les édifices qui seront désormais élevés (1).

Les ornemanistes allemands chargés de fournir des modèles à ceux qui, vers les années 1700, allaient élever les édifices princiers ou religieux, s'inspirèrent à l'envi des décorateurs français. Si Abraham Drentwett imite surtout Jean Lepautre et Daniel Marot, avec ses meubles et vases compliqués dans des encadrements chargés de personnages et d'animaux, Paul Decker, le plus fameux de tous ces ornemanistes, est d'une extrême fidélité à Bérain dont toute son œuvre reflète les inventions et les pousse à des développements que l'artiste français n'avait pas pu prévoir. Les créations de Paul Decker montrent l'importance qu'ont eue les ornemanistes français et Bérain en particulier pour le baroque allemand.

Né en 1677 à Nuremberg, mort en 1713, directeur des Bâtiments à Bayreuth, Decker, dont la carrière fut courte, est plus célèbre par son œuvre gravée que par ses constructions ; cette œuvre gravée, reconnue par tous les historiens d'art d'Allemagne comme la plus représentative qu'on puisse trouver du baroque allemand, est entièrement tributaire de Bérain, que Decker, qui s'était formé près de Schlüter à Berlin, n'avait pu connaître que par les gravures originales ou les contrefaçons.

Nous avons vu que Bérain avait publié dans les dernières années du XVIIe siècle une suite de six pièces représentant des chapiteaux fantastiques qui fut contrefaite à Augsbourg chez Wolff. Le même Wolff devait peu de temps après, publier une autre suite de chapiteaux de douze pièces, œuvre de Decker, qui est apparemment très semblable à celle de Bérain. Les têtes fantastiques, les crânes, les monstres s'y retrouvent. Mais en comparant les divers modèles des deux suites, il est facile de voir que Decker ajoute toujours un peu à Bérain : la composition est chez lui plus serrée, plus abondante. Rien ne le

---

(1) L'électeur Joseph Clément, archevêque de Cologne, avait un goût particulier pour les grotesques d'Audran, inspirés par Bérain. Cf. RÉAU. *Histoire de l'expansion de l'art français... Allemagne.* Paris 1928, p. 125 et P. DU COLOMBIER. *L'Art français dans les cours rhénanes.* Paris 1930, p. 69.

retient dans la voie où Bérain s'était engagé avec une relative modération.

On pourrait multiplier de telles constatations en étudiant les autres suites décoratives de Decker et en les comparant avec celles de Bérain. Les compositions de Bérain, par exemple, ne comportaient pas de destination ; en fait, elles servirent principalement de modèles pour des tapisseries ; en publiant des grotesques du même genre, Decker est plus ambitieux : il a soin de nous préciser que ses modèles sont destinés aux peintres, aux orfèvres, aux stucateurs [1]. Aucune limite n'est imposée : de la plus petite orfèvrerie au plus grand bâtiment, les compositions grotesques peuvent tout recouvrir.

Après 1699, Bérain, nous l'avons vu, avait publié une suite de cheminées ; des ornements particulièrement importants entouraient la glace centrale. Decker l'imita aussi sur ce point, mais chez lui l'accessoire devint le principal. Il réduit considérablement la glace et la fait même parfois disparaître entièrement sous une surabondance d'ornements dont l'idée est d'ailleurs toujours prise chez son prédécesseur français.

Mais il ne faudrait pas considérer Decker comme un simple imitateur de Bérain. Il a, sur plus d'un point, dépassé son modèle. Il n'était point seulement dessinateur, mais architecte et il a laissé un grand recueil gravé où ses idées sur l'architecture ont pu s'étaler. Ce recueil, commencé en 1711, mais dont la publication ne fut achevée qu'après la mort de l'auteur en 1716, s'appelle l'« Architecture princière » et nous donne des vues de plusieurs palais qui ne furent construits que dans l'imagination de l'auteur.

Rien n'est plus surprenant, rien n'est plus riche, rien n'est plus décoré que ces déconcertants palais. Les plafonds peints ouvrant sur le ciel au-dessus des architectures feintes ne sont pas habituels en France. Le modèle en vient d'Italie. Pour le reste, si l'on se donne la peine de débrouiller l'extraordinaire amas d'ornements, on n'en trouvera pas un seul qui ne se trouve chez Bérain ou dans les ornemanistes français ; mais

---

(1) Une suite s'intitule : *Groteschgen Werk vor Mahler Goldschmidte Stucato inventirt durch Paulus Decker architectum.*

ils sont utilisés avec un sens exceptionnel de la démesure, de l'illimité, dans lesquels chacun, au milieu des polémiques sur la définition du baroque, se plaît à reconnaître des caractères certains de celui-ci.

Célèbre entre toutes, et reproduite dans plusieurs ouvrages sur le baroque allemand, est la salle d'audience (1), qui se trouve dans la troisième partie de l'œuvre de Decker ; mais les autres pièces du même palais idéal, telles la salle à manger, la grande salle ou la salle ronde ne lui cèdent en rien. Malgré l'évidente origine du répertoire décoratif, rien ne semble plus différent de l'art français, plus éloigné de l'idée que l'on se fait de celui-ci à la fin du siècle. Pourtant, si Decker ne connaissait pas Versailles et ne pouvait s'en inspirer, tout souvenir n'en est pas perdu dans ces ensembles : Bérain, après Vigarani, avait été un grand constructeur de décors de théâtre ; avec leurs colonnes, leurs vases d'orangers, les coupoles et les plafonds où se voient les apothéoses des Dieux, les projets de Decker évoquent les décors des opéras. Decker avait pu les connaître par des gravures comme celle de Sébastien Leclerc qui représente l'Apothéose d'Isis, la dernière scène de l'opéra de Lulli et Quinault, représenté en 1677.

Mais ce qui était conçu en France pour être un décor provisoire, destiné à charmer les regards pendant la durée d'un spectacle, est devenu en Allemagne durable et définitif.

Car, si ce palais idéal ne fut pas construit, les grandes entreprises de demeures princières allemandes au début du XVIIIe siècle, telles Ludwigsbourg au Wurtemberg et Pommersfelden en Franconie, furent fortement inspirées par les planches de Decker. Rien d'étonnant donc si l'on retrouve dans ces ensembles, à première vue si différents de ce qu'offre la France, tout le répertoire décoratif de Bérain. Le cabinet des glaces de Pommersfelden, qui date de 1717, est particulièrement remarquable à ce point de vue.

L'architecture religieuse qui, à la fin du XVIIe siècle, était dans l'ensemble assez en retard et décorée de façon monotone,

(1) WEISSBACH. *Die Kunst des Barock.* Berlin 1924, p. 385. - Werner HAGER. *Die Bauten des Deutschen Barocks.* Iéna 1942, fig. 92.

a suivi la même évolution ; autour des grandes peintures de voûtes à l'italienne, se déploient des stucs légers, gracieux, variés. Les églises s'inspirent des mêmes modèles que l'architecture civile et princière ; des effets dignes du Théâtre s'y montrent, et jusque vers les années 1730, avant l'invasion de la rocaille, on y retrouvera des motifs imités de Bérain soit directement, soit par l'intermédiaire de Decker : des chapiteaux, par exemple, d'un effet charmant, grâce aux couleurs claires du stuc, s'inspirent souvent des créations gravées de nos ornemanistes.

L'étude des grandes églises d'Allemagne du Sud et de leur décoration ne laisse place à aucun doute à ce sujet : on aimerait le montrer pour ces superbes édifices que sont Weingarten, Weissenau, les créations des frères Asam comme Einsiedeln en Suisse ou Weltenbourg, ou même les premières œuvres du fameux Dominique Zimmermann.

Mais nous n'avons pas à insister ici sur ce point. L'éclat exceptionnel de l'art allemand au XVIIIe siècle, n'est plus à découvrir : rien ne correspond mieux que cet art à l'idée que l'on peut se faire du baroque et aux définitions qu'on a pu donner de celui-ci. Il était donc important de montrer les liens qui attachent ce baroque à l'art français puisque l'origine d'un grand nombre de formes qui devaient fleurir en Allemagne se trouve dans les recueils d'ornements édités en France.

Pourquoi n'avons-nous pas connu un pareil épanouissement? L'art français a été victime de l'académisme, de règles réputées intangibles qui limitaient l'initiative des artistes. Une savante et pertinente étude de M. Moisy [1], montre à propos de l'architecture des Jésuites combien, les hommes « de goût », les tenants des Académies, méprisaient l'ornement au nom de la doctrine. Les Allemands ont recueilli ce qui était repoussé chez nous, et la richesse de leur architecture au XVIIIe siècle, si elle doit beaucoup à l'Italie, ne leur permet pas de se montrer ingrats envers l'art français du temps de Louis XIV qui leur a fourni tant d'idées qu'ils ont développées avec magnificence.

---

(1) P. MOISY. *Martellange, Derand et le conflit du baroque. Bulletin monumental*, 1952, p. 237-261.

20 JUIN 1953

LA PROMENADE A MARLY

La promenade commentée de juin est devenue une habitude dont se passeraient difficilement les membres de la « Société » et leurs amis. Le samedi 20 juin, ils se retrouvèrent donc nombreux dans le Parc de Marly, et suivirent les commentaires pleins d'intérêt que leur donna le Dr Maurice Hanotte, président de la Société « Le Vieux Marly ». Infatigable et répandant sa science avec amour, le Dr Hanotte évoqua la vie à Marly et très aimablement répondit aux nombreuses questions qui lui furent posées. Tous gardent un excellent souvenir de la belle journée et de leur guide... et seront heureux de retrouver ici les passages essentiels de l'allocution préliminaire que prononça le Dr Hanotte.

E. H.

« Je suis très sensible à l'honneur qui m'est réservé aujourd'hui de faire visiter le Parc de Marly aux membres de la « Société du XVIIe siècle » et je suis heureux d'exprimer à Mgr Guervin mes très sincères remerciements pour son offre si aimable. Mais n'eus-je pas dû décliner cet honneur ?

Je suis membre de la « Société d'Etude du XVIIe siècle », mais très malheureusement pour moi, ma profession particulièrement accaparante m'empêche trop souvent d'assister aux intéressantes réunions que préside régulièrement et savamment M. Georges Mongrédien. Mais je lis ses *Bulletins*, je les lis avec attention et plaisir, et j'ai toujours été frappé par la qualité et la perfection des conférences qui sont faites, chaque mois, sous l'égide de la « Société ».

N'étant ni conférencier, ni historien de profession vous comprendrez aisément que j'aie éprouvé quelque hésitation à vous servir de guide, j'ai cependant considéré qu'il était de mon devoir d'accepter cette tâche.

J'ai été, dès la première heure, l'artisan actif de la restauration du Parc de Marly... J'ai en outre un devoir à remplir : celui d'évoquer la mémoire de ceux qui, avec moi, ont collaboré à ce grand travail...

J'accepte donc avec joie l'honneur de vous accompagner dans cette visite et pour vous faire mieux saisir la valeur de la recons-

titution de cet admirable parc, le mérite aussi de ceux qui s'en sont occupés, je vous dirai que rien de ce que vous voyez n'existait il y a vingt ans. Avant tout, je désire citer les noms des deux hautes personnalités sous la direction de qui ces travaux de reconstitution purent être entrepris et poursuivis. Je veux parler de MM. André Granger, inspecteur général des Eaux et Forêts, et Robert Danis, directeur général de l'Architecture.

C'est à M. André Granger, alors conservateur des Forêts de l'Ile de France, que tout d'abord, en 1930, j'ai soumis la vue aérienne que les aviateurs de Versailles avaient eu l'amabilitié de faire exécuter d'après le schéma du tableau de J.-B. Martin qui se trouve au Musée de Versailles et que je leur avais envoyé.

Cette vue cavalière permettait, en effet, de retrouver les grandes lignes de ce parc admirable que les taillis et les broussailles envahissantes avaient peu à peu effacées. Une intime collaboration à partir de 1930 s'institua, grâce à M. Granger, entre l'Administration forestière et la « Société du Vieux Marly » avec son président, M. Jules Sigfried et une équipe restreinte, mais agissante et passionnée, dans laquelle je citerai les noms des deux frères Corbière, d'André Mellerio, de Mlle Jacquin, de M. Roger Aubry, et de moi-même si vous me le permettez. Cette collaboration dura cinq années.

Que fallait-il faire d'abord ? Remettre les bassins en eau, élaguer les arbres des bordures, rebomber les allées, en un mot rétablir les lignes visibles d'un dessin grandiose, mais déjà estompé par le temps. Ce programme il a été donné à l'Administration des Eaux et Forêts, aidée des dons du « Vieux Marly », d'en commencer la réalisation, et à celle des Beaux-Arts maintenant de le continuer.

La solution la meilleure semblait consister à laisser subsister le cadre de frondaisons sylvestres, mais aussi à retracer les grandes lignes du plan primitif, soit en élaguant, débroussaillant et rebombant les allées, soit en mêlant le décor des eaux à celui des prairies.

Le Parc de Marly, depuis de longues années d'abandon, avait perdu pour les yeux des promeneurs toute apparence de composition architecturale. Le souvenir en était oublié et pour beaucoup, tant à Paris qu'à Marly même, son existence était complètement ignorée. Mais la publicité faite à l'occasion des premiers travaux de remise en état du parc avait attiré l'attention et si certains se réjouissaient, beaucoup d'autres regrettaient maintenant de n'avoir pu donner au parc une affectation plus conforme à leur goût. C'est alors que, soudainement, la « Société du Vieux Marly » se trouva en présence de certaines demandes, faites par la voie officielle, de projets divers d'attribution tels que : salle de comédie, piscine et terrain de sport, terrain de golf, établissement d'enseignement secondaire, voire jardins ouvriers.

Il sembla donc à la « Société du Vieux Marly » qu'il y avait, pour la sauvegarde du parc, le plus grand intérêt à réclamer des Pouvoirs publics une protection efficace. On demanda donc l'urgence du classement du Petit Parc.

Ce classement du Parc de Marly comme « site artistique et historique » fut décidé par décret du 15 octobre 1932 et la Commission permanente des Sites et Monuments naturels de Seine-et-Oise, dans sa séance du 8 février 1933, acceptait le plan de restauration proposé par l'Administration forestière.

L'effort accompli par l'Administration des Eaux et Forêts et par la « Société du Vieux Marly », quoique dans une sphère modeste, n'a pas échappé à l'Administration des Beaux-Arts, gardienne vigilante de tous les souvenirs du passé.

Estimant que les travaux en cours du Parc de Marly méritaient maintenant mieux encore, elle a demandé à l'Administration des Eaux et Forêts de lui remettre la partie centrale du parc. Le décret fut signé le 14 juin 1934 et depuis cette époque, la restauration du Parc de Marly a été poursuivie avec une activité et un goût impeccables par M. Robert Danis, directeur général de l'Architecture.

Le premier acte de M. Danis fut tout d'abord de rétablir l'unité qui, au temps de la monarchie, existait entre les deux domaines de Versailles et de Marly.

Les travaux de restauration commencèrent dès 1936, tout d'abord à la grille royale et autour de la partie centrale sur l'emplacement du château et de la grande cascade. Ils se sont depuis régulièrement poursuivis sous la direction de M. Camelot, architecte en chef des Monuments historiques.

C'est en 1679 que le roi décida de construire le château de Marly. Tout le monde connaît la phrase qu'écrivit à ce sujet Saint-Simon dans ses *Mémoires :*

« Lassé à la fin du beau et de la foule, le roi se persuada qu'il voulait quelquefois du petit et de la solitude ».

Le domaine de Marly a une superficie d'environ 100 hectares et occupe toute l'étendue d'un large vallon dont la partie la plus élevée se trouve à une altitude de 83 mètres au-dessus de son extrémité inférieure. De chaque côté ce vallon est dominé, à l'est, par les Hauts de Lucienne, à l'ouest par les Hauts de Marly. Il s'ouvre à sa partie inférieure, largement sur la vallée de la Seine et sur Saint-Germain, depuis qu'une colline qui masquait ce bel horizon fut supprimée au début de la construction du château.

La disposition du château et du parc de Marly en fait une demeure royale un peu différente des maisons royales de l'époque

où le château est toujours situé entre une cour d'honneur et le parc. A Marly, le château se trouve placé au centre du domaine, à l'intersection de l'axe longitudinal et de l'axe transversal, au fond d'un vallon dominé par des hauteurs boisées, disposition très favorable au but recherché d'en faire une demeure privée.

Lorsque le roi décida la construction de Marly, il habitait encore Saint-Germain, Versailles était en cours de construction, la Cour ne s'y installa qu'en 1682. La route qui à cette époque reliait Saint-Germain à Marly se trouvait à l'emplacement actuel de l'allée du Belvédère. La route dite des têtes de Morts reliant Marly à la porte Saint-Antoine ne fut tracée qu'en 1686, ainsi que l'Allée Royale qui descend vers le château et fut à grand peine creusée dans la colline. Le Trianon de Porcelaine venait d'être détruit pour être remplacé par le Trianon actuel.

Le roi avait, disait-il, construit Versailles pour la Cour, Trianon pour ses amis et Marly pour sa famille.

En 1679, nous sommes à l'apogée du règne, c'est la paix de Nimègue, le roi est alors âgé de quarante ans et son règne dure depuis trente-six ans ; pour l'époque c'est un homme mûr ; lisez l'*Ecole des Femmes ;* Arnolphe a quarante-deux ans et Molière lui donne les allures d'un homme âgé.

En 1679, Louis XIV est, au point de vue sentimental, à un important tournant de sa vie, sa jeunesse fastueuse est à sa fin, elle a causé grand scandale, l'astre de Mme de Montespan décline ; elle et la Cour ont été éclaboussés par l'affaire des Poisons, Mlle de Fontanges vient de mourir assez mystérieusement, l'influence de Mme de Maintenon commence à s'affirmer, la reine meurt dans la première année de l'installation de la Cour à Marly, en 1682.

Le parc de Versailles est de Lenôtre. Son ornementation est plutôt monochrome. Marly, dans son ensemble, est une création du roi ; dans la disposition du parc, il fut inspiré par Mansart et de Ruse, trop volontairement oublié. Marly est polychrome, marbres de couleur pour les palais et les cascades, revêtement de céramique pour les bassins.

Le château, de forme quadrangulaire et recouvert d'un toit à l'italienne est flanqué à l'est et à l'ouest de deux corps de bâtiments plus petits ; d'un côté le corps de garde et la chapelle, de l'autre le pavillon des Seigneurs, réunis par la perspective peinte de Rousseau, plus tard remplacée par un péristyle semblable à celui de Trianon.

Enfin, à l'est et à l'ouest, séparant la partie centrale du parc des bosquets de Lucienne et des bosquets de Marly, s'alignent de chaque côté les six pavillons, les Signes du Zodiaque, reliés les uns aux autres par des berceaux de verdure.

C'est dans ce cadre que pendant trente-cinq ans s'écoulera la vie du monarque entouré de sa famille et de ses invités qu'il aime à promener dans ce parc. Il y fait avec ses architectes de continuelles transformations, il surveille leurs travaux et, le sécateur à la main, y travaille avec ses jardiniers. Dans les bassins, il fait admirer ses carpes de couleurs variées. Pendant les séjours du roi au Vallon, on y chasse, on y joue à la ramasse, au mail ; dans ce vide-bouteilles on fait de plantureux repas, on y donne des fêtes, des représentations, on y joue et on s'y ruine, on y travaille aussi beaucoup aux affaires de l'Etat.

Mais de ce joyau artistique le roi a fait aussi un admirable instrument de politique. « Marly, Sire » est le mot que tous les dimanches les courtisans ont à la bouche au passage du roi dans la Galerie des Glaces. « Marly, Sire », faveur insigne rarement accordée et par laquelle le roi tient en main toute sa Cour, toute la noblesse. »

A LA RECHERCHE DU XVIIe SIÈCLE DANS LE SUD-OUEST

Henri IV à Pau et Dacier à Castres

On croit trop souvent que le XVII[e] siècle français ne peut se connaître qu'à Paris ou à Versailles ; cette opinion fort exagérée, a été en 1953 absolument fausse. Un voyage dans le Sud-Ouest de la France s'imposait à tous ceux qu'intéressent les souvenirs du grand siècle, afin de visiter les expositions consacrées à Pau à Henri IV et à Castres à l'érudit André Dacier.

Il n'était point besoin cependant de ces manifestations fort intéressantes comme nous le verrons, pour attirer dans ces régions l'amateur du XVII[e] siècle. Les souvenirs historiques y abondent depuis la naissance de Henri IV à Pau, jusqu'au mariage de Louis XIV à Saint-Jean-de-Luz. L'histoire littéraire devrait s'attacher aux poètes venus de Toulouse, même s'il s'agit de Campistron qui fut l'auteur dramatique qui comprit le mieux la leçon de Racine. L'histoire des arts a pris conscience qu'à Toulouse, la peinture du XVII[e] siècle avait connu un âge d'or. L'histoire religieuse peut étudier la survie du protestantisme ainsi que les entreprises catholiques qui y faisaient face, comme le pèlerinage de Bétharram, resté si curieux, avec son calvaire fondé en 1633, par Hubert Charpentier, qui devait être imité à Paris au Mont Valérien.

Les expositions de Pau et de Castres, ajoutaient encore à l'intérêt qu'ont, pour nous, ces régions, mais elles ne créaient pas cet intérêt.

La ville natale de Henri IV n'avait pas cru organiser moins de trois expositions à la gloire du roi dont on fête cette année le quatrième centenaire de la naissance. L'une au château, la seconde au musée, la troisième à la bibliothèque.

L'exposition du château était consacrée à Henri IV et à sa légende. On y voyait un grand nombre de documents, en particulier l'édit de Nantes, des portraits, des estampes de toutes sortes cherchant à donner une idée de l'activité politique et administrative du monarque. La partie consacrée à sa légende était la plus curieuse. On y constatait que cette légende a incontestablement son origine principale dans la Henriade de Voltaire. Ce poème si curieux,

où tout l'esprit de l'auteur se trouve déjà et qu'on veut ennuyeux parce qu'on ne le lit pas, a vraiment campé un Henri IV, sage, galant et tolérant qu'on admirera par la suite. Plus tard, en 1774, Collé, dans sa *Partie de chasse de Henri IV,* a insisté sur un roi simple et ami du peuple. Grâce à Voltaire et à Collé, la légende était constituée. Elle avait, il faut le dire, de sérieux fondements dans la vraie personnalité du roi, qu'elle modifie, mais ne trahit pas tout à fait.

Au temps de Louis XVI, la peinture, la tapisserie reproduisirent à l'envi des épisodes de l'histoire de Henri IV. Lorsque les Bourbons reviendront après Waterloo, ils tireront grand parti du souvenir réel ou légendaire du Béarnais, seul épisode de notre histoire monarchique qui fut resté populaire. L'exposition du château de Pau illustrait intelligemment tout cela ; il faut regretter que ce grand effort ne puisse servir à ceux qui étudient, puisqu'aucun catalogue de cette exposition n'existait. Une exposition sans catalogue perd la plus grande partie de son utilité.

Heureusement il n'en était pas de même au Musée et à la Bibliothèque de Pau. Un excellent catalogue laisse un durable souvenir de ces expositions, qui traitaient de sujets fort importants.

Au Musée, l'art au temps de Henri IV. On souhaite voir un jour sur ce sujet une exposition fort vaste dans le cadre le plus étendu de Paris. Il n'y a pas, en effet, de période plus mal connue, plus importante que cette époque coincée entre la Renaissance et le règne de Louis XIII.

Si Caron (mort en 1599) commence à être exploré en tous sens, si depuis les travaux excellents de Dimier, les portraitistes ont leur œuvre bien classée, il subsiste une foule d'obscurités dans l'œuvre des peintres les plus cités, les plus officiels tels Dubreuil, Dubois ou Bunel, Dhoey ou Fréminet.

Il ne pouvait être question à Pau, de chercher à mieux connaître ces maîtres par une large confrontation de leurs œuvres. L'exposition ne comportait qu'un petit nombre de tableaux. Bien choisis, ils donnaient cependant d'utiles indications sur la diversité de la peinture au temps de Henri IV.

A côté d'œuvres maniéristes et mythologiques de Dubois et de Dubreuil venant du Louvre, un grave ensemble réaliste de Dhoey montrait une famille en prières (musée de Dijon). Deux tendances fort différentes et par le style et par l'inspiration se manifestaient ainsi. On en voyait une troisième fort curieuse avec des tableaux satiriques, tels les comédiens italiens (musée de Béziers) et la femme entre deux hommes d'âges différents (musée de Rennes). Ajoutons qu'un tableau d'Henriet, David et la tête de Goliath, montrait une

inspiration bolonaise, voire caravagesque avec ses ombres profondes et son coloris moins clair.

Les courants les plus divers ont traversé la peinture de ce temps et il faut savoir gré à l'exposition de Pau d'avoir, par un choix judicieux, attiré l'attention sur des problèmes difficiles à résoudre.

A côté du Musée, la Bibliothèque de Pau avait exposé une quantité considérable de documents, pour la plus grande partie extraits de ses collections. Par leur abondance et leur qualité, ces documents donnaient une excellente idée de cette époque d'activité intense, de recherches de toutes sortes ; les titres des ouvrages souvent richement ornés par des graveurs flamands ou français, exprimaient justement l'esprit surchargé des auteurs. Après les troubles des guerres de religion, le règne de Henri IV a apporté à la vie intellectuelle une foule d'aliments dont tout le XVII[e] siècle bénéficiera ; ce siècle commence dans la surabondance artistique et littéraire. Faire le tri, sera l'œuvre des générations suivantes.



L'impression était différente à Castres, dans l'exposition organisée en l'honneur d'André Dacier qui naquit en 1651 dans cette ville. Castres fut au milieu du XVII[e], un lieu béni pour l'érudition et l'esprit, et, plus que Dacier, le grand homme de cette ville fut Paul Pellisson, dont la carrière auprès de Fouquet, puis de Louis XIV n'a pas besoin d'être rappelée ici.

Pellisson dont la famille était de Castres, si lui-même est né à Béziers, avait contribué à y fonder en 1648 une Académie, dont la carrière ne fut que d'une vingtaine d'années, et qui, avant sa disparition, écouta les premiers vers latins du jeune André Dacier.

Au moyen de manuscrits et d'imprimés, l'exposition qui lui était consacrée, évoquait habilement sa brillante carrière d'helléniste : élève de Tanneguy Lefebvre, mort en 1672, il épousa en 1683, la fille de son maître, Anne, la future traductrice de l'*Iliade*, qui devait jouer un rôle de premier plan lors de la querelle des anciens et des modernes, en défendant Homère avec virulence, en 1714. Son mari avait déjà donné en français, la *Poétique d'Aristote* (1692), *l'Electre et l'Œdipe de Sophocle* (1692), *Plutarque* (1694), dix *Dialogues de Platon* (1699), *Epictète, Marc-Aurèle*, etc...

Ces traductions, dont la valeur était évidente, lui ouvrirent les portes de l'Académie française en 1696 et de l'Académie des Inscriptions en 1695.

Peut-être l'exposition eut-elle pu insister davantage sur le rôle de Dacier à l'Académie des Inscriptions. La présence d'un érudit

de sa valeur au sein de cette assemblée contribua certainement à sa transformation en Académie consacrée à l'étude du passé et spécialement de l'antiquité gréco-romaine, alors que jusqu'en 1701, elle restait fidèle au dessein de sa fondation : les inscriptions à la gloire du roi, en particulier pour les médailles.

Toutes ces médailles furent reproduites en un grand recueil, l'« histoire du roi par les médailles », dite « histoire métallique », auquel Racine et Boileau, membres de la « Petite Académie » depuis 1684, ont pris une part importante.

Quel que soit le mérite des traductions de Dacier, c'est par les rapports qu'il eut avec les illustres poètes qu'il nous intéresse davantage, surtout aujourd'hui où la compréhension que Racine et ses contemporains avaient de la Grèce antique, vient d'être discutée par le travail monumental de Mr. Knight sur « Racine et la Grèce.»

Bien qu'à notre connaissance Racine n'ait parlé de Dacier que dans sa correspondance, à l'occasion d'une réunion de la Petite Académie (24 février 1698), il semble certain que ces deux hellénistes se connaissaient de longue date ; Boileau en tous cas, avait été en rapport avec Dacier lors de la traduction du traité du sublime de Longin. Dacier avait des critiques à faire sur cette traduction : « J'allai chez M. Despréaux, nous dit-il, quoique je n'eusse pas l'avantage de le connaître ; il ne reçut pas mes critiques en auteur, mais en homme d'esprit et en galant homme ». « Monsieur Dacier, écrivit Boileau, n'est pas seulement un homme de très grande condition et d'une critique très fine, mais d'une politesse d'autant plus estimable qu'elle s'accompagne rarement d'un grand savoir ».

La bonne impression, on le voit, fut réciproque et Boileau fit en 1683 imprimer les observations de Dacier sur Longin à la suite de sa traduction.

L'idée que Dacier et sa femme se faisaient des grecs, correspondait à l'opinion qu'en avaient Racine et Boileau. Il n'y avait divergence que sur un point : les Dacier ne croyaient pas devoir traduire en vers les poètes grecs, pas même lorsqu'ils étaient cités dans la prose. Racine et Boileau étaient d'un avis contraire : dans le traité du *Sublime* comme dans la préface d'*Iphigénie* les citations de poètes grecs sont en vers français, fort beaux d'ailleurs. Aussi doit-on regretter que leur projet de traduire en vers l'*Iliade* dont Mme Dacier nous a entretenu n'ait pas pu être mené à bien. Ce point mis à part, l'hellénisme des Dacier et celui des deux poètes est de même qualité et peut se définir de la même façon : respect et admiration pour les auteurs grecs, en essayant d'en excuser ce qui passait pour des faiblesses ; désir de les comprendre exactement, qui

se heurtait à de grandes difficultés à cause des connaissances alors insuffisantes en archéologie grecque. Les vérités générales exprimées par les auteurs grecs étaient appréciées ; ce qui avait trait aux mœurs était mal compris.

Ces difficultés pour replacer dans leur temps des auteurs qu'ils connaissaient par ailleurs admirablement, les Dacier ont cru les surmonter, en adoptant de curieuses théories symboliques ou religieuses connues depuis longtemps. Homère s'expliquerait en grande partie par des allégories morales ; quant à Platon il convient de voir en lui un chrétien avant la lettre. La loi de Platon est entièrement conforme, dit Dacier, aux règles de Moïse et des Prophètes, par là, Dieu préparait la conversion des païens ; aussi les chrétiens se sont reconnus dans Platon.

On voyait exposé à Castres un curieux manuscrit de Dacier conservé à la Bibliothèque Nationale qui doit être encore inédit et dont le titre est « le Platonisme des saints Pères ». L'ouvrage a pour but de prouver que les Pères de l'Eglise « ont été élevés dans la philosophie platonicienne et que cette philosophie a régné dans les premiers siècles de l'Eglise comme celle d'Aristote dans les derniers ». Thèse assurément curieuse ; voir en Platon une des sources des Pères de l'Eglise, découle naturellement de la théorie qui voyait en celui-ci un « Moïse parlant la langue d'Athènes » suivant une parole citée par Eusèbe que Racine avait relevée sur l'un de ses exemplaires annotés de Platon.

Car Racine partageait les vues de Dacier sur le christianisme de Platon. Les notes en marge des éditions du philosophe grec qu'il possédait, ne laissent aucun doute à ce sujet. Ces théories qui font de Platon une sorte de témoin de l'Ancien Testament et de précurseur du Nouveau, ont reçu de nos jours un regain d'actualité avec la publication des écrits posthumes de Simone Weil ; elle va d'ailleurs plus loin dans ce sens que Dacier, Racine et leurs prédécesseurs et donne un rôle de premier plan à Platon et aux Grecs comme annonciateurs de la Révélation Chrétienne.

Mais revenons à Castres. A côté de l'exposition Dacier, s'en voyait une autre consacrée à un évêque de Castres, aujourd'hui fort oublié, Quiquéran de Beaujeu, qui occupa le siège de 1709 à 1736. Cet évêque jouit cependant d'une grande réputation en tant qu'orateur: Sourches et Dangeau, à la date du 17 août 1711, nous font savoir combien son éloquence était louée. Ce fut Beaujeu qui, le 23 octobre 1715, prononça à Saint-Denis l'oraison funèbre de Louis XIV.

Malheureusement pour l'évêque de Castres, le discours sur le même sujet que fit Massillon à la Sainte Chapelle, a rejeté dans l'ombre son morceau d'éloquence, qui avait pour texte, une phrase

extraite du premier livre des *Paralipomènes* (17. 17.) : *Fecisti me spectabilem, super omnes homines, Domine Deus.* Texte heureusement choisi, comme l'était celui de Massillon. Mais il n'est pas suivi de la foudroyante réplique : « Dieu seul est grand, mes frères ».

Son oraison funèbre de Louis XIV étant tombée dans l'oubli, Quiquéran de Beaujeu n'est plus connu que comme appelant de la bulle *Unigenitus.* Il fut intraitable sur ce point, et ce fut surtout cette résistance que l'exposition illustrait par de nombreux documents.

Quiquéran de Beaujeu avait un goût certain pour les arts. Pour la cathédrale de Castres réédifiée de son temps, il fit construire un fort beau maître-autel orné de quatre colonnes de marbre formant un baldaquin qui s'unit à la « Gloire » traditionnelle. Ce baldaquin prend une place majestueuse dans un édifice fort sobre que de grands tableaux de Rivals, qu'on y installa après que la Révolution eut détruit l'église pour laquelle ils avaient été peints, rendent encore plus classique.

Ajoutons à cela que l'ancien palais épiscopal où se trouve le musée est une œuvre fort dépouillée de Mansart, dont les jardins furent tracés par Le Nôtre ; on peut donc constater que ce n'est pas seulement le souvenir de Pellisson et de Dacier qui fait de Castres une des villes les plus classiques que l'on puisse imaginer.

On éprouvera à Montauban une impression du même ordre. Là aussi, par suite des guerres du protestantisme, la cathédrale, qui domine la ville, a été reconstruite à la fin du XVIIe siècle ; elle est encore beaucoup plus majestueuse et solennelle qu'à Castres. Elle semble avoir été faite par avance pour recevoir le *Vœu de Louis XIII* d'Ingres, qui est sa gloire.

Après Castres, il semblait nécessaire, en cet été 1953, de visiter Montauban. On y exposait les dessins d'Ingres pour l'*Apothéose d'Homère,* en particulier ceux préparés pour une seconde version qu'à la fin de sa vie le peintre projetait de ce fameux tableau. Or, si dans cette version, il supprimait Shakespeare ou Le Tasse qu'il trouvait trop romantiques, il y ajoutait Louis XIV et plusieurs personnages de son temps : parmi ceux-ci Mme Dacier. En plaçant fort légitimement, près d'Homère, l'épouse du savant de Castres, on veut espérer que le maître de Montauban cherchait à honorer un peu celui-ci.

J. V.

Influence exercée en Angleterre
par les
"Hortorum Libri IV" du P. Rapin

« Pour moi, si, arrivé à la fin de mes peines, je ne m'apprêtais à plier mes voiles, dans ma hâte à tourner ma proue vers la terre, peut-être chanterais-je l'art d'embellir les jardins et de les enrichir, ainsi que les roseraies de Paestum qui fleurissent deux fois... Mais sur ce point je passe, et gêné par une carrière trop étroite, je laisse à d'autres après moi le soin de traiter ce sujet » [1].

Clumelle répondit à ce vœu dans le *Rei Rusticae Liber X : Carmen de Cultu Hortorum :*

« Je t'enseignerai aussi, Silvinius, l'art de cultiver les jardins et ce qu'autrefois Virgile, gêné par une carrière trop étroite, tandis qu'il chantait les riches moissons et les présents de Bacchus, et toi puissante Palès, et le miel céleste, nous laissa à traiter après lui » [2].

Pendant de longs siècles, personne ne devait reprendre le sujet. Quand, à son tour, le P. Rapin publie ses *Hortorum Libri IV,* il prend soin d'avertir son lecteur qu'il n'est que l'humble disciple du poète de Mantoue :

---

(1) Virgile, *Géorgiques.* Trad. H. Goelzer, éd. Budé, Paris, 1947, p. 146-7 :

Atque, equidem, extremo ni iam sub fine laborum
Vela traham et terris festinem aduertere proram,
Forsitan et, pinguis hortos quæ cura colendi
Ornaret, canerem biferique rosaria Pæsti...
Verum hæc ipse equidem spatiis exclusus iniquis
Prætereo atque aliis post me memoranda relinquo.

(2) Hortorum quoque te cultus, Silvine, docebo
Atque ea, quæ quondam spatiis exclusus iniquis,
Cum caneret lætos segetes et munera Bacchi
Et te magna Pales, nec non cælestia mella,
Vergilius nobis post se memoranda reliquit.

« Une ardeur nouvelle m'incite à m'engager sur une voie inconnue aux poètes, et qui fut indiquée au grand Maron pour la première fois, quand arrivé à la fin de ses peines, il s'apprêtait à plier ses voiles et à chanter pour les paysans et les citadins l'art de cultiver les jardins fertiles de l'Italie. Qu'il me soit permis de pouvoir seulement marcher sur les pas du poète divin, et, tandis que son vol l'emporte aux cîmes de l'Olympe, de tourner mes regards vers ces sommets pour les contempler de loin » [1].

Le poème suit de près le plan que Virgile avait indiqué. Non seulement les fleurs, mais aussi les herbes sont chantées. Le jardin du Galèse quitte Tarente pour les abords de Paris ; et le vieillard de Corycus se fait herboriste. Mais l'inspiration reste identique : elle célèbre la joie simple que l'homme trouve à cultiver avec art le petit terrain qui est devenu pour lui un royaume.

Le P. Rapin avait déjà assis sa réputation par ses *Eclogae Sacrae* de 1659. Une préface sur le poème pastoral ouvrait ce traité qui, lui aussi, devait beaucoup à Virgile [2].

Le moment était favorable à de telles publications. Un vif intérêt se manifestait pour les jardins, la vie en plein air, bref pour « la nature ». Racine, dans ses *Promenades de Port Royal* évoque déjà le jardin, la campagne « tranquille séjour », « solitude féconde ». Les *Odes* ont un caractère encore plus nettement pastoral.

---

(1) Vatibus ignotam nam me novus incitat ardor
Ire viam, magno quæ primum ostensa Maroni,
Extremo cum vela trahens sub fine laborum,
Italiæ pingues hortos quæ cura colendi
Ornaret, canare agricolis populoque parabat.
Fas mihi divini tantum vestigia vatis
Posse sequi ; summoque volans dum tendit Olympo,
Sublimen aspicere, et longe observare tuendo.

(2) La traduction anglaise que Thomas Creech avait donnée de ce traité en tête de sa *Translation of the Idylliums of Theocritus* en 1684, a été réimprimée par The Augustan Reprint Society en 1947.

L'entretien des jardins royaux avait posé des problèmes techniques. Il avait été, en outre, à la source d'un genre littéraire qui devait se développer de plus en plus à travers le siècle. Parmi les intendants des jardins du roi, plusieurs se firent écrivains. Boyceau publia, en 1638, un traité de jardinage. Mollet, en 1652, donna un *Théâtre des Plans et Jardinages*. A la fin du siècle, La Quintinie composa un *Traité des Arbres Fruitiers* [1].

On avait vu également se multiplier les églogues et les épigrammes latines sur des sujets pastoraux. Ménage, Santeuil, Huet, Balzac, Les Pères Le Jay, Commine, Petau, de La Rue, Vavasseur s'y étaient essayés tour à tour.

Les *Hortorum Libri IV* apparurent donc comme une somme qui reprenait tout en les dépassant les divers essais que je viens de mentionner. L'ouvrage eut un succès considérable. On le lut même au-delà des frontières du royaume. Je voudrais essayer d'indiquer l'influence qu'il exerça sur plusieurs littérateurs anglais de l'époque.

On pourrait tracer un parallèle entre les *Hortorum Libri IV* et les *Plantarum Libri VI* d'Abraham Cowley publiés en 1668, après la mort de l'auteur par les soins de Sprat. Nous avons là une épopée de la nature qui fait suite à l'épopée de l'homme qu'était la Davidéide. Abraham Cowley imite tour à tour Ovide, Tibulle, Catulle et Horace. Le livre premier est consacré aux plantes. Le second réunit plantes et fleurs dans le jardin botanique d'Oxford, où elles tiennent conseil. Les troisième et quatrième livres font comparaître devant Flore toute une variété de fleurs : elles viennent à tour de rôle raconter l'histoire de leur origine et vanter leurs vertus. Ici, l'on ne peut s'empêcher de relever l'étroite similitude que présentent les mythes floraux chez Abraham Cowley et le P. Rapin [2].

---

[1] Cet ouvrage devait être traduit par John Evelyn en 1693.

[2] Mythe de l'anémone : RAPIN, *Hortorum Libri IV*, éd. by I. T. McDonald, Worcester, Mass., 1932, pp. 64-6 ; Cowley, Works, t. III, Londres, 1708, p. 353. - Mythe de la rose : Rapin, pp. 38-40 ; Cowley, 364.

Il en va de même pour le thème virgilien du calme et du bonheur rustique [1]. Le cinquième et le sixième livre sont consacrés aux arbres. Les fables mythologiques s'y mêlent aux considérations botaniques, tout comme dans le poème de Rapin. L'ouvrage se termine par l'apothéose du chêne qui sauve Charles II après la bataille de Worcester. C'est l'occasion pour Cowley d'exalter la maison royale, la puissance anglaise. Rapin avait chanté Louis XIV et les triomphes du monarque.

Cowley avait fait deux séjours en France, l'un en 1644-45, l'autre en 1659-60. Il est improbable que les deux écrivains se soient rencontrés. Mais il est certain qu'un vif intérêt se manifeste alors des deux côtés de la Manche pour l'horticulture, et, d'une façon générale, pour le jardinage.

John Evelyn note dans son Journal, à la date du 3 janvier 1673, que son fils vient de publier la traduction des *Hortorum Libri IV* du P. Rapin [2]. Cette traduction est dédiée à Henry, Earl of Arlington, et se trouve imprimée dans *J. Evelyn's Miscellaneous Writings*, pp. 23-4 [3]. Dans sa préface, J. Evelyn fait allusion aux tâches difficiles qu'Arlington doit affronter dans la vie publique ; il vante ses loisirs dans son jardin d'Euston en des termes qui rappellent la dédicace de Rapin à Lamoignon.

---

(1) Le Livre IV de Cowley débute par ces vers :

O felix quem misera procul ambitione remotum,
Parvus ager placide, parvus et hortus, alit.
Præbet ager, quicquid luxuriosa petit,
Cætera sollicitæ speciosa incommoda vitæ,
Permittit stultis quærere, habere malis.

(2) « My son now published bhis version of Rapinus Hortorum, of Gardens Four Books, originally written in Latin verse by Renatus Rapinus, and now made English by J. E., London, 1673. »

(3) Il existe une deuxième traduction anglaise des *Hortorum Libri IV* publiée en 1700 par James Gardiner, Subdeacon of Lincoln Cathedral et Fellow of Jesus College Cambridge. C'est cette version qui fut réimprimée avec le texte latin en regard par les soins de Holy Cross College, Worcester, Mass., 1932.

Le *Discourse* de John Evelyn devant la Royal Society *On Forest trees and the Propagation of Timber in His Majesties Dominions*, le 15 octobre 1662 (1), porte en sous-titre : *Silva, Terra et Pomona*. Le conférencier s'appuie délibérément sur les *Hortorum Libri IV*, plus exactement, sur le second et le quatrième livre. Il veut faire œuvre de science appliquée : il se propose, en effet, d'indiquer les moyens propres à accroître la production des bois de construction. Il laisse toutefois percer des préoccupations littéraires. Il cite abondamment « le poète », c'est-à-dire Rapin. Parfois il l'invoque comme une autorité en sylviculture (2), à un autre endroit il reprend les termes mêmes de Rapin pour suggérer à son lecteur quel embellissement les arbres peuvent fournir à un jardin. Quand il traite des ormes et des chênes, Evelyn se réfère de nouveau au P. Rapin : il ne se contente pas d'emprunter des conseils pratiques (3), il cite à nouveau son modèle : « Terminons en redisant avec le Poète :

S'il vous faut un jour armer des navires et vous préparer à la guerre... (4).

Evelyn doit aussi beaucoup à Pline, à Lucrèce, à ses contemporains Spencer et Cowley. Le P. Rapin n'en reste pas moins pour lui le fin connaisseur doublé d'un poète de talent. L'exposé se termine par ces mots :

« Je conclus ce chapitre et le Traité tout entier en citant ce poème incomparable de Rapin, que mon fils a traduit en anglais, et qui résume tout ce que nous avons dit : « Les bois

---

(1) Imprimé en 1664. Evelyn y avait ajouté deux autres essais, *Pomona* et *Cider*.

(2) Les développements consacrés au jardin d'agrément, à ses fleurs, ses arbres, ses fontaines et ses cours d'eau, ne doivent pas faire oublier, dans les *Hortorum Libri IV*, le livre qui traite des vergers et de la sylviculture.

(3) *Discourse*, Ch. IV.

(4) Ch. III. Of the Oak. *Cf.* Ch. XIII : « Hear we Rapinus describe the use of our Hornbeam for these and other Elegancies :

In tractus longos faciles sibi Carpinus ibit...

et l'ordonnance grandiose qu'ils présentent invitent ma muse... (1).

Suit la traduction du livre second dans son entier.

Evelyn possédait d'ailleurs une connaissance personnelle des jardins français. Dans son Journal de l'année 1644, date de son « Grand Tour », se trouvent des descriptions détaillées des jardins que chante Rapin, notamment du jardin de la villa de Richelieu à Rueil, de ceux de Fontainebleau, Saint-Germain-en-Laye, Saint-Cloud.

Un autre ouvrage de cette époque fait plus de cas encore des connaissances de Rapin en fait d'horticulture. C'est un traité qui se veut pratique, le titre le dit assez : *Systema Agriculturae. The Mystery of Husbandry Discovered.* Il fut publié à Londres en 1681.

L'auteur désire célébrer la vie à la campagne. Il emprunte à Rapin la description des plaisirs que procure la culture. Lui aussi souhaite que l'Angleterre produise davantage de bois de construction. Mais le planteur devrait avoir en vue tout à la fois l'entreprise lucrative et le plaisir qu'il en peut aussi bien tirer :

« Quoi de plus agréable que d'avoir les bornes et limites de vos propres terres préservées et maintenues d'âge en âge sous la garantie de ces témoins qui vivent et croissent : au printemps ils offrent à votre humeur refroidie par l'hiver un cordial vivifiant ; leurs bourgeons gonflés et leurs habitants rustiques vous assurent que l'été approche ; quoi de plus délectable, en été, que le tableau curieux de cette verdure aux nuances variées, ces ombrages épais, et l'asile loin du charme brûlant ? L'automne et l'hiver ne sont pas sans agrément et savent contenter l'actif jardinier... Rapin en célèbre les plaisirs en ces termes :

---

(1) « I conclude this Chapter and whole Discourse with that Incomparable Poem of Rapinus (made English by my Son) as Epitomizing all we have said :

« Me nemora, atque omnis nemorum pulcherrimus ordo...
Long Rows of Trees and Woods my Pen invite... »

Ou, s'il vous agrée, errons à travers bois ; écoutons les oiseaux chanter au crépuscule... » (1).

La ville ne saurait offrir rien de comparable. C'est un thème cher à Rapin :

« Ces plaisirs dépassent les autres à tel point que nous n'avons plus de respect maintenant pour la ville : les vains honneurs de la Cour ne nous impressionnent pas davantage. Mais nous retirer près de frais ruisseaux, sous d'antiques bosquets... » (2).

Dans le chapitre où il traite des arbres, de la façon de les planter et transplanter, Worlidge s'appuie à nouveau sur l'autorité de Rapin :

« Selon le conseil de Rapin : De ce côté exposé surtout au vent du nord, d'où montent tempêtes et averses, plantez un bois, car, sans cette protection, rien ne résiste aux assauts nordiques... » (3).

Quand Worlidge parle des soins à donner aux arbres, de la manière de les protéger contre les insectes et les maladies, c'est encore Rapin qu'il suit. Il évoque aussi nos méthodes d'irrigation :

---

(1) « What can be more pleasant than to have the bounds and limits of your own propriety preserved, and continued from age to age by the Testimony of such living and growing witnesses, in the Spring yielding a reviving Cordial to your winter-chilled spirit, giving you an assurance of the approaching Summer by their pregnant Buds, and rustical inhabitants. In the Summer what more delectable than the curious prospect of the variety of Greenness, dark shades, and retirement from the scorching horn-beams ? The Autumn and Winter also not without pleasure and content for the active husbandmann... The delights where of Rapinus thus sings : 'Or if we please, into the Woods may stray... ».

(2) « These delights all others so transcends... »

(3) « According to Rapinus his Advice,
On that side which chiefly open lies
To the North wind, whence storms and show'rs arise,
There plant a Wood, for without that Defence,
Nothing resists the Northern Violence...

« C'est la coutume en France, où l'eau est rare en bien des endroits, de conserver l'eau dans des citernes, selon l'avis du poète français :

Si l'endroit où vous habitez est sec au point que ni ruisseaux ni rivières ne coulent dans le voisinage, faites à quelque distance de votre jardin... » (1).

Certes, par bien des considérations techniques, Worlidge dépasse les préoccupations de Rapin. Il reste qu'il lui doit le plan général et la tournure qu'il a donnés à son livre.

Le P. Rapin mourait en 1687. Mais son influence sur le genre littéraire qu'il avait contribué plus que tout autre à remettre en faveur, devait se faire sentir, tant en France qu'en Angleterre, tout au long du XVIIIe siècle.

Le Jardinier Français, publié en 1683, enseigne à cultiver « les Arbres et Herbes potagères, avec la Manière de Conserver les Fruits ». Il est dédié aux dames (2).

En 1707, le P. Jacques Vanière donne son *Praedium Rusticum.* Il y réunit des poésies qui avaient paru sous divers titres, *Stagna, Columbae, Olus.* On y trouve l'éloge de la vie champêtre aux livres II et VIII. L'auteur mentionne Rapin.

Dans la seconde moitié du XVIIe siècle, on voit se développer en Angleterre, sur le sujet qui nous occupe, deux tendances divergentes : d'une part, les manuels se multiplient, plus encore peut-être qu'en France ; en outre, paraissent des œuvres qui expriment le sentiment de la nature, vantent fleurs, jardins et forêts : le cadre est poétique, parfois pastoral, ainsi

---

(1) « It being the Custom in France, where in many places water is scarce, to preserve their waters in Cisterns, as the French poet advises :

That if the place you live in be so dry,
That neither springs nor rivers they are nigh ;
Then at some distance from your garden make... »

(2) John Evelyn avait traduit, en 1658, sous le titre *French Gardener instructing how to cultivate all sorts of fruit trees* le manuel de N. de Bonnefons. En 1677 devait paraître, sous le pseudonyme d'Aristote, les *Observations sur le livre du Curé d'Henneville ou de l'abbé de Pont-Château,* de Cambout de Caisin, jardinier de Port-Royal, avec le sous-titre : *L'art de cultiver toutes sortes de fleurs.*

chez Dryden, qui donne, en 1700, *The Flower and the Leaf*. On y relève aussi un souci moralisateur. Cette préoccupation avait été fréquente chez ceux qui, dans l'Angleterre du XVIIe siècle, avaient écrit sur les jardins.

The Encyclopedia of Gardening, parue à Londres en 1824, devait rassembler comme en une fresque, les divers travaux qui s'étaient étendus sur plus de cent cinquante années. Elle place le P. Rapin parmi ses autorités, et souligne que lui et Cowley furent les seuls à donner au sujet une forme vraiment poétique.

Les *Hortorum Libri IV* offraient d'utiles conseils, mais ils fournissaient aussi une expression à des sentiments chers au XVIIe *siècle.* A la joie simple de la vie pastorale :

« Un célibataire cultivait un jardin dans la campagne que la Seine arrose au sortir de Paris : il y goûtait les joies de la vie privée... Heureux qui jouit de ces plaisirs ! En effet, qu'il regarde pousser les plantes qu'il a disposées ou qu'il donne un soutien aux branches qui ploient sous les fruits... » (1) se mêlait le goût précieux, souvent annonciateur du style rococo:

« L'infortunée Atalante fit voir à son amant que l'attrait d'une pomme la pouvait vaincre, encore qu'elle eût vaincu tous les hommes à la course...

Si les nymphes en groupe se répandent à travers les jardins verdoyants, et n'hésitent pas à cueillir les fleurs à pleines mains... » (2).

---

(1) Namque Parisiacæ qua Sequana præfluit urbi :
Rure suburbano, vitæ cælibis, horti
Cultor erat, carpens privatæ gaudia vitæ...
O fortunati quos afficit illa voluptas !
Nam seu crescentes spectent ex ordine plantas,
Sive laborantes pomorum pondere ramos
Sustineant...

(2) Illius infelix Atalanta cupidine pomi
Jam vinci se posse suo monstravit amanti :
Quamvis ipsa viros currendo vicerat omnes...
Si se tum virides nympharum turba per hortos
Effundat, manibus flores decerpere plenis
Ne dubitet...

Si vous parcourez de vastes bois et jardins, qu'il y ait des chaises pour vous, jeunes filles, et pour vos mères, de peur qu'une marche prolongée ne vienne à fatiguer vos pas... (1).

A l'agitation des villes, on opposait le calme champêtre :

« Heureux qui, bien loin des tâches lourdes et harcelantes, loin du bruit et des foules, reçoit de temps en temps l'accueil de la terre paternelle et de ses doux ombrages... » (2).

L'on est encore loin toutefois du romantisme : Rapin décrit la beauté de l'automne, mais il y joint des considérations pratiques : certes les couleurs des fruits sont plaisantes, mais ce qui fait notre joie, n'est-ce pas surtout le sentiment de l'abondance et du travail récompensé ?

« ...détacher des arbres mêmes les fruits mûrs, et les porter à la maison à pleins paniers » (3).

Rapin n'a pas voulu séparer l'utile de l'agréable. Et c'est sans doute la raison majeure du succès de son œuvre. Le poème a séduit tout à la fois les amis des belles lettres et les amateurs de jardinage. Ses imitateurs — Evelyn ou Worlidge — reprennent ses conseils, mais lui empruntent aussi les formules heureuses qu'il avait trouvées pour rendre la beauté de la nature.

Il peut sembler curieux qu'un homme d'Eglise ait consacré plusieurs milliers de vers à chanter la beauté sensible, même quand elle s'exprime dans les bouquets dont se parent les dames. Ses contemporains lui ont aussi reproché d'avoir mêlé à ses descriptions des fleurs des mythes d'origine païenne. Mais sous la plume de ce chaleureux avocat des Anciens, ces

---

(1) Si vobis horti, nemora aut spatiosa terantur,
Non desint, quæ vos portes carpenta, puellæ,
Et matres, ne forte pedes via longa fatiget...

(2) Felix ille, gravi rerum quem pondere pressium,
Semotum longe a strepitu, et popularibus undis,
Interdum solli patrium rus accipit umbra...

(3) ...tempestivos ipsis decerpere fructus
Arboribus, plenisque domum portare canistris.

réminiscences mythologiques ne s'inscrivaient-elles pas tout naturellement ? C'est encore un aspect de ce bel esprit au talent souple, « ondoyant et divers », tour à tour professeur, poète, homme de salon, critique et historien, chez qui toutefois le littérateur n'a jamais étouffé l'apôtre.

E.T. Dubois-Pichler,
Lecturer in French in the University of Durham
(King's College, Newcastle).

De quelques raisons esthétiques du silence de Racine après "Phèdre"[1]

LORSQUE l'on entreprend de se rendre compte de l'attitude de Racine dans les années 1675-1680, où se produisit l'abandon de la scène, on a tendance à rechercher exclusivement dans *Phèdre* et les mouvements divers qui se produisirent lors de son apparition, les raisons dominantes d'une telle décision. L'amertume que le poète ne put manquer de ressentir — avec quelle intensité ! — devant cette collusion de la bassesse, de la petitesse et de l'incompréhension eut assurément quelque influence ; de même la sécurité offerte par de belles perspectives d'établissement social et familial, et aussi le sentiment de son salut, qu'il avait quelque peu négligé. Mais voilà-t-il de quoi justifier un suicide sur le plan esthétique ? Et comment expliquer alors que le dramaturge d'*Esther* et d'*Athalie* rejoigne, dans ses différences mêmes, l'auteur de *Phèdre* et d'*Iphigénie ?* L'artiste n'a-t-il pas lui aussi voulu ce silence, et pour des raisons qui lui sont propres, dont ses œuvres gardent la trace ?

Si *Phèdre* marque un tournant dans la technique dramatique de Racine, au point que Giraudoux a pu écrire qu'elle était « la première pièce d'une série terrible »[2] — série qui n'a pas été écrite, — dès *Iphigénie* apparaissait le nouveau thème dont l'empreinte marque les quatre dernières tragédies achevées de notre auteur, et les deux ébauches qui ne nous sont connues que par des échos : il s'agit de l'intervention directe du surnaturel liée à une nouvelle manière de concevoir et d'utiliser la Mort à des fins scéniques.

Dans les tragédies antérieures à *Iphigénie,* le surnaturel est réduit à l'existence de dieux invoqués au moment pathétique ; leur réalité morale au regard des héros ne dépasse pas le lyrisme verbal. Souvent même aucune différenciation n'intervient et la nuance qui sépare leur pluriel collectif du singulier auquel une religion monothéiste avait accoutumé l'auteur devient imperceptible. Il s'agit

(1) Discours prononcé par M. Jean Dubu, lors de sa prise de séance à l'Académie Racinienne à Uzès.

(2) J. GIRAUDOUX. *Racine* (Grasset 1950), p. 58.

plus d'un automatisme — on n'ose dire une cheville — que d'une réalité dramatique et psychologique. Accessoires obligés du drame, leur place est bien restreinte. A peine, dans *Andromaque,* verrons-nous sur le tard Oreste tomber, en proie aux Erynnies, mais, pour hallucinante que soit la scène, pour pathétique que devienne le dénouement dont Racine dote ainsi son œuvre, il faut bien reconnaître que ces mêmes Erynnies arrivent à la fin. Nous ne les avons ni vues, ni soupçonnées jusqu'à cette apparition, et celui-là même qui éprouve leur violence déchaînée ne faisait point état qu'il dût les craindre. En fait, hommes et femmes se débattent en vertu de passions et de sentiments encore très proches de l'instinct, comme on l'a souvent remarqué, et par leur violence — que Racine recherchait par dessus tout —, et par leur caractère inné. Ils ne s'interrogent pas sur l'origine de ces états de l'âme, trop occupés à en souffrir et à en définir les effets. La mort, dans ce climat social où l'observation psychologique prime les autres préoccupations, n'est plus qu'un moyen d'en finir que le poète néglige parfois, satisfait que son drame soit rempli par « la violence des passions, la beauté des sentiments, l'élégance de l'expression », comme le précise la préface de *Bérénice.*

Dès *Iphigénie,* le climat change. C'est la première tragédie inspirée en majeure partie par Euripide, et un glissement se produit qui s'accentuera et n'a été généralement remarqué que dans *Phèdre.* L'origine du drame n'est plus, au premier chef, un conflit de passions, mais un ordre divin ; ou, si l'on préfère, le conflit de l'ambition d'Agamemnon et de la gloire d'Achille, de l'amour maternel de Clytemnestre, auxquels s'oppose la soumission d'Iphigénie, tout a pour principe l'oracle de Calchas et les volontés de Diane. La Théomachie, qui chez Homère et les dramaturges grecs double et explique le drame humain se trouve ainsi introduite sur la scène française, et par là un début de justification métaphysique ; Calchas, ce précurseur de Mardochée et de Joad, cet intermédiaire, prêtre et prophète, n'apparaît pas, mais tout dépend de ses oracles auxquels nul ne songe à contredire. Ainsi, au cartésianisme d'une psychologie toute profane, l'arbitraire divin vient mêler sa grandeur irrationnelle et sa poésie, et, simultanément, la mort revêt une nouvelle signification.

Loin de l'expédient antérieur destiné à fixer le public sur le sort final du héros, elle devient sinon l'un des ressorts du drame, du moins l'un de ses éléments les moins négligeables, sur lequel les personnages délibèrent : imminente et inéluctable. Ce n'est plus exclusivement le juste châtiment des méchants, et la victime elle-même peut regretter la vie. L'évolution de la pensée du poète à cet égard est frappante. Il y insiste dans la préface d'*Iphigénie* lorsque, prenant la défense d'Euripide, il cite la tragédie

d'*Alceste* et nous livre un fragment de sa propre version de cette pièce — dont on se souvient qu'il sacrifia les brouillons inédits. Alceste, à l'agonie, « a l'image de la mort devant les yeux »; selon ses propres termes, Racine a donc longuement médité la valeur scénique et dramatique du mourant et des adieux à la vie. Nous saisissons alors par quels chemins il en vient à nous présenter Phèdre mourante dès le début, avec des reprises de ce délire qui n'était qu'un épisode assez soudain vers la fin d'*Andromaque*.

Mais cette méditation n'a pas encore porté tous ses fruits au moment où Racine produit *Iphigénie*. La tyrannie de la vraisemblance le rend timide et il préfère une contradiction justifiée superficiellement *a posteriori* dans la Préface à la parfaite logique qui exigerait la mort d'une héroïne condamnée par la déesse. Le postulat religieux d'un Calchas, augure infaillible, rend la mort d'Eriphile et la méprise sur la victime d'une facilité un peu décevante, malgré son accord avec les lois du genre. Racine sent bien qu'il a dû se résoudre au compromis et ses explications le montrent insatisfait : il se retranche derrière les bienséances, qui le forçaient à sauver Iphigénie à tout prix, et le désir d'éviter au spectateur « un miracle qu'il n'aurait pu souffrir parce qu'il ne le saurait jamais croire » (1).

La véritable conclusion de la pièce, et le critique clairvoyant qu'était son auteur n'a pas pu ne pas l'apercevoir, c'est que le héros tragique doit mourir pour porter « la compassion et la terreur (2) » à leur comble. Cette conclusion est assez neuve chez Racine, et elle va amener quelques changements considérables dans la manière de conduire la tragédie.

Dans *Phèdre,* cette mort imminente est rendue beaucoup plus sensible et vraisemblable que dans *Iphigénie*. Nous ne la perdrons point de vue, et elle est justifiée de bien des manières. Sur le plan psychologique passionnel, le poète joint aux traits qui lui sont habituels des précisions d'ordre physiologique et cœnesthésique très particulières qui rendent plus proche du spectateur la lutte extrême dont le corps de l'héroïne est le siège, mais elles eussent été nettement malséantes si aucune explication transcendante ne nous était produite simultanément.

Mystique et Métaphysique entrent en lice — et de quelle manière! — dès la fin du premier aveu :

« C'est Vénus tout entière à sa proie attachée ! »

La réussite du créateur vient certainement de la parfaite cohérence psychologique du personnage : à l'imminence consciente de

---

(1) Préface d'*Iphigénie*.

(2) Ibid.

la mort correspondent une intensification de la tendance au repliement introspectif, elle-même source logique de la passion sur le plan moral, et une recrudescence de la tendance mystique, qui n'est qu'un autre aspect de cette tendance au repliement.

La valeur nouvelle accordée au surnaturel et à la mort aboutit finalement à une intériorisation du drame, qui constitue un progrès dans l'ordre des unités, — le lien, de physique qu'il était, devient psychologique, puisque le débat passe de la scène à l'intérieur d'une conscience — mais ce progrès capital aura pour effet immédiat la ruine de l'équilibre du drame tel que Racine le concevait antérieurement. *Thésée, Aricie, Œnone, Hippolyte* même, ne sont pas de la même veine que *Phèdre,* ils appartiennent encore au genre romanesque : *Phèdre* seule est en proie à un tourment capable de fixer notre attention et ce, au détriment de celle que nous donnerions normalement à ses interlocuteurs. Il en résulte un changement de plan et de relief dont la moindre conséquence n'est pas de donner à *Phèdre* seule le privilège de la variation qui est véritablement vie. Fénelon l'a bien finement dit dans la *Lettre à l'Académie*. « Il fallait laisser *Phèdre* toute seule dans sa fureur. L'action aurait été unique, courte, vive et rapide ». Paul Valéry de son côté, dont la *Jeune Parque* doit tant à une étude perspicace de *Phèdre,* a su la réduire à un soliloque, voyant bien qu'un tourment intérieur se suffit, que la conscience est le seul interlocuteur digne de soi et qu'un témoin autre que le lecteur ou le spectateur sera toujours un intrus difficile à soutenir... Mais *Hamlet,* que Voltaire nous rapporta un jour de Londres, est passé par là ; tandis que Racine écrivait vers le troisième quart du XVIIe siècle pour une cour et un public auxquels cinq actes étaient la bonne mesure, et des troupes qui ne se pouvaient passer d'aucun des grands rôles traditionnels. Il a donc livré son étude d'un mourante passionnée et perverse sous les apparences d'une tragédie dans la forme classique, mais ses nouveaux thèmes en ont malgré lui déplacé le centre de gravité.

En effet, son système habituel consiste à utiliser un groupe de quatre protagonistes, deux hommes et deux femmes, et parmi ces dernières, à rendre l'une : Andromaque, Junie, Atalide, Iphigénie, touchante et malheureuse, et l'autre : Hermione, Roxane, Eriphile, fière, parfois détestable, généralement moins digne d'une compassion directe. Il en était de même des hommes. Pyrrhus, Néron, Acomat, Agamemnon, auront plus de rudesse, d'expérience, et parfois de fourberie, mêlée d'indécision qu'Oreste, Britannicus, Bajazet ou Alexandre. Mais enfin l'intérêt se répartit également et permet une alternance de scènes, un sentiment de diversité, de relief, de perspective très vraisemblable et propre à accroître l'intérêt des spectateurs. La seule Phèdre reçoit au contraire tous les dons, naguères l'apanage de tous : elle est à la fois touchante et

haïssable, son tourment ne manque pas de charme. A l'amour qui la mine, Racine ajoute peu à peu l'inceste, la mort, le sentiment d'une fatalité, l'isolement sans joie au sein d'une nature primitive et farouche où les émotions à peine dégagées de l'instinct sont la loi, le déshonneur, la jalousie, et il achève à l'aide du poison, instrument du suicide. Mais voilà où se brise la tragédie : les autres personnages font figure de comparses. Le jeune couple d'Hippolyte et Aricie sacrifie à l'intrigue romanesque chère au XVII[e] siècle, si nourri de préciosité. Etrange carrière en vérité que celle de cet Hippolyte élevé chez Euripide au rang des demi-dieux, ce curieux oblat de Diane à la chasteté rude et franche auquel notre scène classique et ses exigences valent une conversion qui prend des allures de métamorphose. La générosité très sage qui forme ici le fond de son caractère s'oppose à la perpétuelle et douloureuse variation de Phèdre. Contemporain de l'Adonis de La Fontaine, il en a la courtoise bonté qu'il manifeste jusqu'à l'héroïsme vis-à-vis de Thésée et de Phèdre. Il semble prêt à suivre la trace du favori de Vénus, mais, bienséant plus que passionné, il n'évolue pas ; de cet amour qu'il avoue à Théramène, puis Aricie, quelle marque donne-t-il ? Et la mort, qui pourtant l'atteindra le premier — physiologiquement — ne l'effleure pas au moral. Il ne la pressent, ni ne la redoute. Déférence à l'égard de son père, et indifférence pour son sort personnel semblent le marquer au coin d'une certaine veulerie. Nul développement dans ce caractère donné dès le départ et que n'atteignent pas les incertitudes auxquelles sa dangereuse marâtre est en proie : la constance le fige et, pour emprunter au vocabulaire des peintres, il n'est pas assez « appuyé », il « tombe », auprès de Phèdre. A peine plus vivante apparaît Aricie, seule femme de qualité auprès de la Reine, et s'y opposant naturellement. Pure création de Racine qui se donne par là non seulement le moyen d'une seconde intrigue, mais par ce truchement — et voilà sa véritable raison d'être — la géniale possibilité de pousser au paroxysme la malheureuse passion de sa rivale en lui faisant atteindre la phase ultime de la jalousie, — elle ne manque ni de grâce, ni d'à-propos, mais la dignité la glace. Elle est raisonnable avant tout et fort en harmonie avec Hippolyte. Que leurs demi-teintes sont ternes et douceâtres ! Leur candeur parfois mièvre, jamais dépourvue d'élégance toutefois, n'est pas seulement utile à l'auteur pour motiver la jalousie ; elle lui permet un curieux effet de contraste, assez peu dans la note de l'esthétique et du théâtre classiques, qui nous paraît déceler une recherche, le sentiment indéniable d'une trouvaille, et aussi d'une incertitude dans sa mise en œuvre. L'artiste n'a pu résister à l'attrait d'une nouveauté, dont toutes les conséquences ne lui sont pas apparues.

Thésée et Théramène contrastent aussi avec Phèdre, mais avec moins de bonheur. En dépit de son nom prestigieux et du rappel

de ses exploits, Thésée souffre de ce que Racine ne s'est souvenu que des moins honorables, qui avaient un rapport direct avec son sujet, au détriment des faits d'arme, réduisant ainsi son personnage de manière pénible ; mais ce qui le rend, à coup sûr, le moins supportable, c'est l'étrange abus de l'élément surnaturel qui s'opère par son truchement. Autant Phèdre, effrayée à la vue de cette existence sans issue où

« Le ciel, l'univers tout plein de [ses] aïeux, »

l'empêchaient d'en finir par l'effet d'une terreur sacrée emportait notre adhésion et nous imposait l'heureuse utilisation dramatique d'un thème nouveau, autant Thésée nous ramène en deçà d'Iphigénie et son souhait à Neptune nous paraît le *deus ex machina* le plus évident et le moins vraisemblable.

A vrai dire, la jalousie de Phèdre a porté la tragédie à son point culminant, et la passion amoureuse à son période. Du point de vue psychologique, c'est la phase ultime. Phèdre, — et son auteur, — en ont pleine conscience. A Œnone consolatrice qui constate :

« Quel fruit recevront-ils de leurs vaines amours ?
« Ils ne se verront plus. »

riposte le clairvoyant hémistiche

« Ils s'aimeront toujours ! »

Voilà le terme. Avec cette scène, on peut dire que cesse la véritable originalité du thème, et celle du poète. Après quoi, l'homme de métier qui déclarait en 1670 dans la préface de *Britannicus :*

« J'ai toujours compris que la tragédie étant l'imitation d'une action complète où plusieurs personnes concourent, cette action n'est point finie que l'on ne sache en quelle situation on laisse ces mêmes personnes »,

reste fidèle à sa doctrine et se met en devoir d'écrire son cinquième acte. On y peut entendre le récit de Théramène aux allitérations célèbres, avec ses périphrases transcrites des Anciens qui luttent dangereusement avec les aveux de Phèdre, d'une langue si simple, si harmonieusement passionnée. Il faut en convenir, ce récit et cet autre aspect du surnaturel que constitue la mort d'Hippolyte ne sont pas convaincants. De même qu'il a dû, pour couler la merveilleuse effigie de Phèdre jeter sans compter dans le creuset toutes les ressources de ses trésors psychologiques et dramatiques, au risque de se trouver démuni lorsqu'il lui faudrait créer les autres personnages de sa tragédie, aboutissant ainsi au déséquilibre que nous avons dit, de même, pour terminer sa pièce selon les lois du genre, Racine sacrifie la vraisemblance et introduit une regrettable disparité dans sa manière d'œuvrer l'élément surnaturel. Cette

double rupture d'équilibre et d'harmonie devait lui être particulièrement sensible, mais plus encore l'équivoque qui pouvait se dissimuler sous le succès partiel de cette introduction du surnaturel à la scène.

C'est que, malgré ses multiples emprunts aux Grecs dont une lecture attentive l'avait nourri, toute son expérience religieuse avait été acquise dans un climat chrétien. Arnauld, bien avant Jules Lemaître, avait saisi cet aspect de Phèdre, et s'en était félicité, jusque là même qu'il avait tenté d'en rassurer l'auteur. Affermi dans une foi capable de résister aux controverses que l'on sait, il était habitué à ne voir dans le monde, — travers bien répandu — que des illustrations de sa foi ; mais Racine, non point ce docteur austère et sublime, prosélyte assuré dans des certitudes inébranlables, mais plutôt, dans sa croyance même, à l'image de ces anciens Grecs qu'il avait tant pratiqués, et pour qui toute vérité présente double visage, Racine hésitant entre la vérité psychologique de ses maîtres et modèles en l'art d'émouvoir une élite raffinée dans ses exigences théâtrales, et la vérité métaphysique révélée, ancrée en lui dès son enfance, cultivée par Port-Royal dans le même temps et avec le même zèle formateur qui lui découvraient le merveilleux polythéisme de l'Olympe par l'effet de cette étrange déchirure dont Montaigne déjà s'accommodait — et qui semble bien dans une certaine mesure devoir caractériser notre civilisation française — entre le profane et le sacré, Racine pouvait-il, au moment où il sentait ressurgir

« les repentirs, les doutes, les contraintes, »

accepter une symbiose, un compromis où se trouvaient par lui parés des prestiges d'une expérience morale et quasi mystique acquise à l'intérieur de la religion chrétienne, la fable et les héros du paganisme ?

Aux autres considérations d'ordre personnel et mondain, nous voyons ainsi que la conscience de l'artiste a pu ajouter des raisons d'ordre technique et moral : il fallait, sans cesser de plaire et de sacrifier aux lois strictes du genre, renouveler l'équilibre interne de l'œuvre et remédier à une contradiction flagrante entre son credo métaphysique, et celui que ses héros illustrent à la scène. En l'absence de textes permettant d'affirmer d'une manière indiscutable le bien fondé de cette hypothèse, nous nous bornerions bien volontiers à la laisser au rang des conjectures, mais il nous a semblé qu'un bref examen d'Esther et d'Athalie, fleurs venues sur l'autre rive de ce silence dont le mystère nous occupe, nous permettrait de rejoindre et de renforcer les éléments de notre proposition.

Les Grecs y sont délaissés, pour un peuple croyant dont les liens avec le christianisme sont étroits et évidents. La ferveur religieuse

de certains de ses membres permet l'incarnation de cet oracle entrevu en Calchas : Mardochée, puis Joad. L'introspection, la justification psychologique s'estompent, mais le désir légitime d'explication du spectateur est pleinement satisfait sur le plan métaphysique. Assuérus cède moins au charme sensuel d'Esther ou à l'effet d'une passion digne par la violence de celle qui fait délirer Phèdre, qu'à la grâce de Iaweh dont la jeune Israëlite est l'instrument. Athalie, la superbe Athalie, saisie de frayeur à la suite d'un songe suscite devant nos yeux accoutumés à un univers plus rationnel au sens positif et mathématique du terme, tous les prestiges et les maléfices de l'inconscient. Malgré l'âge, elle est plus proche de Phèdre en lutte avec une ligne de déesses et d'aïeux que d'Agrippine bravant Néron face à face. Comme Phèdre elle tente l'apaisement, l'encens et les sacrifices ; voit-on la femme de Claude prodiguer même l'encens des flatteries à son fils ?... Et le culte de l'Empereur n'a rien à faire ici. Nous sommes dans deux mondes radicalement différents ; mais dans le second, et surtout dans les deux dernières pièces, l'unité du drame, que nous avons vu compromise par une introspection poussée qui en dissociait les éléments, se trouve rétablie : avec Phèdre avait disparu cette unité que créent les luttes communes et les souffrances réciproquement infligées. Avec Esther et Athalie apparaissent les souffrances et les émotions communément subies et éprouvées sous le signe d'un Dieu unique dont l'existence fait l'unité du monde et du drame. Nous n'avons plus comme en Phèdre une victime sacrée — au sens propre séparée — se débattant sous les yeux de comparses stupéfaits ou impassibles : tous, bons et méchants sont dans la main de Dieu. Ici venus, comment ne pas évoquer l'ombre de cet Œdipe dont Fénelon [1] et l'abbé d'Olivet nous signalent la conception par Racine, en vue duquel il annota deux éditions de l'Œdipe à Colonne de Sophocle. L'homme destiné à la plus affreuse combinaison de crimes qui se puisse concevoir devait nécessairement tenter celui que Phèdre avait si authentiquement inspiré, mais il était sans doute trop tard, et seul l'ordre judéo-chrétien par la vérité profonde des résonances affectives qu'il éveillait dans le cœur du poète, lui semblait mériter l'éclat de la scène et l'intérêt des hommes. Seul ce scrupule de prédestination compatible dans l'ordre chrétien avec la liberté individuelle — et si constamment réaffirmé, si actuel à l'époque — lui semble acceptable et digne d'être illustré. Il permet de recouvrer uniformément au profit de tous les personnages une liberté très vraisemblable dont il est le contrepoids métaphysique : le drame retrouve son équilibre sur des bases philosophiques définies.

---

[1] Lettre à l'Académie.

Symboles de l'aspect moins individuel, plus collectif, plus humble du destin tel que Racine le conçoit désormais, les chœurs s'élèvent. Ils restituent au drame le côté lyrique pour lequel l'auteur était si généreusement doué, que l'absence d'aveux passionnés lui interdisait alors de développer. Si la Bible en fournit les thèmes, les anciens Grecs en inspirent directement la forme. Ainsi sur le plan scénique comme sur le plan psychologique, les moyens d'action intellectuels et rationnels le cèdent aux moyens sensoriels. Racine toutefois reste fidèle à sa loi : il s'agit de toucher et de plaire ; loi qui dépasse son goût d'auteur pour rejoindre son tempérament d'homme : la loi du cœur sera celle de ses œuvres, de ses amitiés, de ses fidélités et de sa foi.

Ainsi envisagée, la retraite de Racine après Phèdre apparaît non seulement comme le fait d'un courtisan et d'un historiographe attentif au soin du monarque qui lui accorde sa faveur, ou comme la démarche d'une conscience soudain envahie de scrupules à laquelle le désir de faire oraison impose d'héroïques renoncements — sans que cette décision pourtant soit inflexible et ne consente à céder aux instances de quelque pieuse fondatrice d'œuvre —, cette retraite apparaît aussi comme la conséquence de la clairvoyance et de l'inquiétude d'un artiste devant l'incompatibilité de deux domaines métaphysiques dont il aperçoit l'équivalence possible aux yeux de certains et qui recule devant l'ambiguïté ainsi proclamée. Il préfèrera, lorsque l'occasion s'en présentera, rompre avec les compagnons de ses lectures de jeunesse auxquels son expérience vécue refuse désormais l'authenticité, mais dans le nouvel univers qu'il se choisit, il se montrera également inspiré, capable d'adapter son ancienne manière de faire. La crise de maturité de l'homme, tout en le transformant, a respecté le maître-d'œuvre.

Jean Dubu,
Agrégé de l'Université,
Professeur au Lycée Saint-Louis.

ÉCHOS... de 1950

2 mars. *Nouvelles Littéraires.* Jean RIVERAIN. *Fantômes des cités grises.* « La Salpétrière et Laënnec nous plongent en plein XVIIe siècle...

...Si, au XVIIe siècle, la Salpétrière est regardée, malgré M. Vincent, comme une antichambre de l'enfer, si l'Hôtel-Dieu et Saint-Louis sont synonymes de peste, lèpre et choléra, les Incurables offrent aux chrétiens un sanctuaire ordonné et propre où il fait bon vivre en compagnie de Dame Pauvreté et des Seigneurs Malades.

En ignorant les bâtiments neufs qui bordent la rue de Sèvres, traversez, sur les pas de La Fontaine, la cour d'honneur, vers la chapelle. Elle est nue, cette chapelle, grise, un peu janséniste et je n'y vois d'autre toile digne d'être considérée que ce visage du *Christ souffrant*, sur fond noir, daté de 1628...

Jean de La Fontaine, annoncé par une « sœur grise », attend que sa bienfaitrice soit en état de le recevoir. Rien de plus occupé qu'une dévote. Tournant la tête à droite de l'autel, il interroge une petite fenêtre, aujourd'hui murée, par où la cloîtrée, sans quitter sa chambre, suit les offices. Et de cette fenêtre grillagée lui parvient un pépiement d'oiseau... Cet oiseau est, avec une longue-vue, les *Entretiens d'Epictète* et un savant ouvrage sur *L'Equilibre des liquides*, ce que la convertie a sauvé du monde...

...Une sœur grise s'est avancée : « Madame vous attend. »
Pour gagner l'appartement de Mme de La Sablière, La Fontaine, sorti de la chapelle, longe la cour vers la gauche, jusqu'à cette porte aujourd'hui surmontée de l'indication « Economat ». Il contourne l'escalier, un bel escalier à rampe de bois, que les vers ont à peine rongée, pénètre dans une pièce tendue de taffetas de Chine bleu et blanc. Les registres noirs ont aujourd'hui pris la place du taffetas de Chine, les encriers ont remplacé ces pots de terre où la précieuse repentie conservait son thé, venu droit des Indes.

Ici, derrière cette porte, écoutez les « voix chères qui se sont tues ». Celle de Mme de Sévigné (éclatante de joie), celle de Pascal (sèche, impatiente, nous disent ses contemporains), très désireux, si l'on en croit sa sœur Jacqueline, de « se faire porter aux Incurables pour y mourir en la compagnie des pauvres ». Et c'est Mme de La Sablière conjurant La Fontaine de changer

de vie. « Si vous ne faites effort pour vivre mieux, je m'imposerai les plus dures pénitences, je me mettrai un cilice à cause de vous ! »

J'imagine qu'avant de reprendre le chemin du faubourg Saint-Honoré, où la marquise le logeait dans son hôtel désert, le fabuliste errait à travers les cours herbues, les maigres jardins de l'hospice, s'arrêtait sous le cadran solaire et déchiffrait l'inscription, encore bien visible, qui s'ajoutait aux paroles qu'il venait d'entendre :

Heu mortis fortasse Tuœ
Quam propicis hora.
Hélas ! l'heure que tu regardes
Est peut-être celle de ta mort.

2 mars. *La Croix*, D. DE CHARNAGE. *L'histoire du musée du Louvre.* Abrégé volontairement succinct.

2 mars. *L'Education Nationale.* Gustave COHEN. *Descartes en Hollande.* Lucien FEBVRE. *Un homme libre* (Descartes). Albert RANC. *La mort de Descartes.*

9 mars. *Nouvelles Littéraires.* Descartes et la reine Christine.

C'est elle qui l'a tué, il y a trois cents ans, en le mandant à quatre heures du matin, par un froid suédois, dans sa bibliothèque, pour lui parler philosophie. Mais il l'avait en grande vénération, témoin cette lettre inédite adressée à son ami hollandais Constantin Huyghens, de Stockholm, le 4 décembre 1649, que publie Paul Dibon, dans le dernier numéro du *Gids* (Utrecht, février 1950).

« Au reste, je ne puis finir cette lettre sans que la force de la vérité m'oblige à vous dire quelque chose de l'admirable reine de ce païs. C'est une vertu si haute et si excellente, que bien qu'elle soit communément très estimée et admirée de ceux qui la voyent, il n'y a toutefois que les meilleurs esprits qui, lorsqu'ils ont plusieurs fois l'honneur de l'entendre parler en particulier, pensent peu à peu decouvrir les principales de ses perfections. Pour moy, je l'admire et la révère tous les jours de plus en plus, et je la connais si éloignée de toutes les faiblesses de celles de son sexe et si absolument maîtresse de toutes ses passions que je ne puis penser sans une très grande indignation à la médisance dont je me souviens de vous avoir ouy parler un peu auparavant que je sois parti en Hollande. »

15 mars. *Conferencia.* P. RIQUET. *Dans la lumière de M. Vincent.*

16 mars. *Nouvelles Littéraires.* Robert KEMP. *Us et Coutumes.*

« ...Un Paul Lacroix est l'initiateur de la « petite histoire », qu'il ne faut pas avoir honte d'aimer. Il a ouvert la voie au séduisant Lenotre, au charmant Bertaut, et à beaucoup d'autres. Quand on voit comme les ouvrages dits savants tombent vite, le peu de lecteurs qu'ont les gros tomes admirables des Aulard, des Rambaud, des Vandal, des Sorel, et l'ignorance, en histoire, de nos jeunes hommes, on se rend compte qu'il faut, entre le public et les documents, des intermédiaires plus modestes et plus divertissants que ces savants parfaits. Je n'hésite pas à avouer mon faible, — à condition qu'ils soient joliment écrits, et d'une architecture ingénieuse, — pour les livres de vulgarisation. Et ce trop long préambule est fait pour vous conduire à deux ouvrages nouveaux de Georges Mongrédien, un virtuose du genre ; et à un petit volume succulent de M. Jacques Castelnau... »

Ces deux ouvrages du président de la « *Société d'Etude du* XVIIe *siècle* », M. Georges Mongrédien, sont « *La Vie Quotidienne sous Louis XIV* (Hachette) et « *La Vie de Société aux* XVIIe *et* XVIIIe *siècles* » (Hachette), dont R. A. WEIGERT a rendu compte dans le *Bulletin de la Société.*

Bien qu'il ne rentre pas dans notre programme, nous signalons avec plaisir, à la suite de Robert KEMP, l'ouvrage de M. Jacques CASTELNAU, membre de la *Société,* « *La Vie au Moyen-Age* » (Hachette) :

« Les citations, anecdotes et tableautins réunis en abondance par M. Castelnau ne sont pas des amusettes. Le fonds est d'une érudition très sûre. C'est, comme le *Louis XIV* de M. Mongrédien, un manuel à garder près de soi, qui répond à beaucoup de questions, en suggère beaucoup aussi — anime l'esprit — et ne pèse pas à remuer. Il est sans énigmes. Il est aimable compagnon... »

DUC DE LA FORCE. *L'assassinat de Concini.*

Une des pages les plus brillantes et les plus vivantes de l'ouvrage, réédité chez Plon, de M. le duc de La Force : « *Le Maréchal de la Force, serviteur de sept rois* ».

17 mars. En Sorbonne, sous la présidence de M. Yvon Delbos, ministre de l'Education Nationale, hommage solennel rendu à la mémoire de René DESCARTES à l'occasion du troisième centenaire de sa mort. Allocutions de MM. Raymond BAYER, André BRIDOUX, Gustave COHEN, Martial GUÉROULT, Georges DAVY, Jean CABANNES et le baron VAN BOETZELER, ambassadeur des Pays-Bas.

18 mars. *Figaro-Littéraire.* André ROUSSEAUX. *La Mère Angélique Arnauld.*

Conclusion d'une étude, à l'occasion de l'édition par Louis COGNET de la *Relation écrite par la Mère Angélique Arnauld sur Port-Royal* (Grasset) :

Du récit tout uni de la sainte réformatrice, il y a deux épisodes qu'on aimerait à voir émerger avec un peu plus de relief : ce sont les rencontres successives d'Angélique Arnauld avec saint François de Sales et avec M. de Saint-Cyran. Sainte-Beuve n'a pas manqué de les mettre en parallèle, avec, au fond de la double évocation, la question qui se pose presque implicitement: si les circonstances avaient fait que le doux évêque de Genève eût passé moins vite dans l'histoire de Port-Royal, si c'était lui et non le janséniste Saint-Cyran qui s'y fût implanté, est-ce que cette histoire n'eût pas été beaucoup changée ?

Il est vrai que la Mère Angélique proteste contre la réputation de « dévotion doucette » qu'on a faite à M. de Genève. Elle cite ce trait : comme il avait retiré à un ordre de religieuses l'usage du linge, et leur avait imposé des chemises de serge, ces filles se plaignirent que cela leur donnait de la vermine ; à quoi il leur répondit « que ce n'était pas merveille que la vermine mangeât la vermine ». D'autres mots de lui le montrent cependant défiant de trop d'austérité. Devant la rigueur de la réforme accomplie par la Mère Angélique, il observa un jour : « Ma fille, ne vaudrait-il pas mieux ne pas prendre de si gros poissons et en prendre davantage ? » La Mère Angélique insiste sur sa fermeté, malgré tout, et dit qu' « il ne pardonnait rien aux âmes qui voulaient être conduites dans la vérité ». Elle le prit comme directeur, alors qu'avant lui elle n'avait jamais rencontré le directeur unique qu'il lui eût fallu. Elle a ce mot, qui donne à songer un peu : « Si ce saint homme fût demeuré en France, je crois que j'aurais tiré grand avantage de sa sainte conduite... »

Ce fut M. de Saint-Cyran qui vint bientôt — Saint-Cyran de qui la Mère Angélique apprit à connaître si bien l'étendue de ses péchés que jamais elle n'en avait ressenti une douleur si vivifiante. Saluons au passage cette phrase : « Jamais je n'avais eu tant de plaisir à me divertir et à rire que j'en avais à pleurer. » C'est l'avènement du jansénisme à Port-Royal. Mais est-il bien sûr, au fond, que de la fermeté secrète de saint François de Sales à cette ostensible sévérité la Mère Angélique ait changé de chemin ? Sainte-Beuve ne nous laisse pas oublier que Saint-Cyran louait l'évêque de Genève d'avoir été un conducteur d'âmes d'une vertu rare. Le chemin d'Angélique

Arnauld, d'ailleurs, était celui où elle avait marché d'elle-même, d'abord par une sagesse naturelle faite d'honnêteté, de bon sens, et de rigueur envers soi-même, et puis par une vive attente de la grâce et une constante inquiétude de se trouver en état de l'accueillir. A travers les mœurs tumultueuses du début de son siècle, ce chemin tracé avec une ferveur où il entre beaucoup de soin scrupuleux est l'un de ceux que suit alors l'évolution de la vie spirituelle française. Le mot de renaissance qualifierait parfaitement cette évolution magnifique. On y voit servir à la vie spirituelle toutes les qualités de sérieux, de finesse, de justesse, de loyauté intégrale que le génie de la France a si souvent appliqué aux seuls travaux de l'intelligence et du talent.

24 mars. *Le Progrès médical.* E. BOMBOY. *Le rhumatisme de Mme de Sévigné.*

25 mars. *Figaro-Littéraire.* L'esprit cartésien survit-il dans notre monde d'aujourd'hui ? Pensez-vous assister à une avancée de l'irrationnel tant dans le comportement des individus et des peuples que sur le plan artistique et littéraire ? (Enquête de Dominique ARBAN).

A cette question, ont répondu :

André SIEGFRIED : « Le rationnel aura besoin de faire une reconquête... »

Jean PAULHAN : « ...Est-ce que Descartes est le père du rationnel ? Mais c'est alors qu'on l'a mal lu. Reprenez le *Discours* ou les *Méditations* : la grande découverte — si vous aimez mieux, l'intuition centrale de Descartes — d'où suit toute sa philosophie, c'est que le doute et l'imperfection seraient inconcevables s'il n'y avait aussi la perfection, et la certitude. Bref, c'est que l'esprit, par ses défauts mêmes, implique l'existence — la présence — de Dieu. C'est là faire à l'irrationnel une place aussi grande que la métaphysique indienne ou la mystique de Plotin. Alors, je dirais plutôt : « L'esprit cartésien survit-il, malgré le triomphe du rationnel ? » A quoi l'on pourrait répondre : « Il est probable qu'il survit çà et là, dans quelques bonnes têtes solides, mais çà ne se voit pas beaucoup. »

Professeur BACHELARD : « Personne ne peut mettre en doute l'actualité, la permanence de Descartes. Guéhenno disait : « La raison veut toujours tout recommencer ». Mais c'est Descartes qui a commencé à « tout recommencer ». Descartes, c'est la raison contre la mémoire... Quand bien même la physique cartésienne se révèlerait périmée, l'audace de Descartes demeure nécessaire. Elle garde sa valeur d'exemple... »

ALAIN : « ...Depuis qu'il a paru, Descartes a régné. Il règne encore. »

Thierry MAULNIER : « ...Pour moi, Descartes c'est Faust. C'est la pensée prométhéenne. Non seulement il reste beaucoup de lui dans le monde moderne, mais il nous a, en quelque sorte, façonnés ».

Maurice RAT. Du nouveau autour de Pascal : on apprend que le *Discours sur les Passions de l'Amour* est du Marquis d'Alluye.

Mars-Avril. *Glanes.* Alain DE LATTRE. *« Que l'âme est plus aisée à connaître que le corps »* (Descartes).

Gustave COHEN. *Descartes en Hollande.*

Paul DIBON. *Constantin Huygens et le « Discours de la Méthode ».*

Mars-Avril. *La Pensée.* Gérard VASSAILS. *Descartes, pionnier de la science moderne* (étude continuée dans *La Pensée* de mai-juin 1950, n° 30).

Marzo-Aprile. *Rivista di filosofia neo-scolastica.* C. CALVETTI. *Il fenomenismo religioso di Blaise Pascal.*

Mars-Avril. *L'Information Littéraire.* Antoine ADAM. *Sur la première époque de Corneille.*

« ...Depuis Racine, depuis La Bruyère, il était entendu que les personnages de Corneille étaient invraisemblables, pures créations de l'artifice ou d'un impossible idéal.

Nous savons aujourd'hui que ce n'est pas vrai. Et sans doute n'allons-nous pas chercher dans les chroniques de l'époque l'explication des tragédies de Corneille. Quoi qu'en dise une édition récente de *Clitandre,* nous ne pouvons plus retenir l'ingénieuse hypothèse qui voulait y découvrir une allusion à l'affaire du maréchal de Marillac. Nous ne cherchons plus, avec Van Roosbroeck, à deviner dans le rôle de Chimène des traits qui concernent Anne d'Autriche. Tout rapprochement entre *Cinna* et les troubles de Normandie nous laisse indifférents. Mais ce qui reste, c'est la vérité générale de l'œuvre cornélienne, c'est la réalité de ces héros et de ces situations. Il y a, dans la France de 1640, des âmes déchirées comme Sabine ou Camille, des jeunes gens fanatiques comme Horace, des conspirateurs comme Cinna. Cette saine dureté des héros de Corneille, c'est la dureté d'une génération tout éprise de grandeur. Grandeur de la nation, appelée à l'hégémonie européenne. Grandeur

morale, car cette France de Richelieu ne voit de vertu que dans l'honneur, la fierté, un légitime orgueil. Le héros cornélien n'est pas un être raisonnable qui lutte pour l'accomplissement d'un devoir. C'est un être passionné qui s'engage tout entier pour affirmer, et défendre, et illustrer les privilèges de son sang, les droits de sa force, les exigences sacrées d'une passion souvent criminelle, mais grandiose toujours. Faut-il en dire davantage, et ne devient-il pas évident que le héros cornélien, ainsi compris, répond à toutes sortes de pressentiments et d'attentes de notre monde, rejoint notre temps par-dessus trois siècles de morale conformiste et raisonnable, donne à une humanité qui ne trouve plus de règle hors d'elle-même la leçon d'un héroïsme qui n'a d'autre fondement et d'autre justification que sa propre volonté, sa pureté, son élan ? »

Aprile. *Filosofia* (Torino). Annibale PASTORE. *Approfondimento del pensiore di Descartes.*

Avril. *Mercure de France.* Léon PETIT. *Mme de la Sablière et François Bernier.*

Dans cet essai sont évoqués les liens spirituels qui unissaient Mme de la Sablière, l'illustre protectrice de La Fontaine, à François Bernier, le voyageur philosophe à qui l'on doit, outre la relation de son séjour dans l'Inde, l'*Abrégé de la philosophie de M. Gassendi.* D'un autre de ses écrits et fort peu connu, plaquette dédiée à la grande dame précitée, amie des sciences et en particulier férue de géographie, l'auteur de cette étude a détaché quelques extraits où Bernier disserte, en observateur averti, sur la beauté féminine à travers le monde. Tableau des plus curieux et d'un exotisme de bon aloi.

Avril. *Facultés Catholliques de Lille.* Abbé J. DAOUST. *Saint François de Sales.*

Avril. *The Romanic Review.* Nathan EDELMAN. Etude critique sur *« Tragédie cornélienne, tragédie racinienne. Etude sur les sources de l'intérêt dramatique »*, par Georges MAY. (Illinois Studies in Languages and Literature, vol. XXXII, N° 4) Urbana, The University of Illinois Press, 1948, 255 pp.

8 avril. *La Croix.* Pierre MESSIAEN. *A propos de « Tartuffe ». Les confessions de Molière.*

La représentation de *Tartuffe* par Louis Jouvet et la réédition du livre de Pierre Brisson sur Molière (chez Gallimard) invitent à se demander quel homme fut Jean-Baptiste Poquelin. Molière est notre plus grand homme de théâtre, presque aussi grand que Shakespeare moins un certain lyrisme passionné et

une certaine inquiétude métaphysique ; presque aussi intense que Shakespeare, n'était qu'ayant amené les situations les plus dramatiques, il ne les pousse pas à fond et s'en échappe par des intermèdes comiques ou satiriques.

Toute œuvre littéraire, le roman et le théâtre comme le reste, comporte une part de confession. Quoi qu'on ne sache à peu près rien de ce que fut Shakespeare, son œuvre impose une biographie conjecturale ; il a passé de l'ardeur jeune et franche au noir pessimisme, puis à la bienveillante sérénité. Molière n'est pas arrivé au même calme. Toute sa vie, malgré la protection de Louis XIV, fut faite de luttes et de souffrances : cinq comédies au moins permettent de les entrevoir : *L'école des femmes* (1662), *Tartuffe* (1664), *Don Juan* (1665), *Le Misanthrope* (1666), *Le malade imaginaire* (1673).

L'école des femmes fut écrite au temps où Molière, âgé de 40 ans, venait d'épouser une femme de 18 ans qui l'avait agréé par intérêt, par ambition, certainement point par amour, et qui ne lui fut pas fidèle. D'un bout à l'autre de la pièce on sent l'examen de conscience, le regret de s'être laissé aller à une faiblesse déraisonnable, l'ironie à l'égard de soi-même. C'est ce qui en fait le ton si amer et si émouvant. Un sujet semblable reparaît dans *Le Misanthrope*, mais creusé plus avant. Ici encore l'homme de 40 ans, profondément amoureux, mesure sa détresse et qu'il est la victime d'une jeune coquette qui s'amuse à le faire souffrir. Jean-Jacques Rousseau a vu dans *Le Misanthrope* la critique de la vie mondaine et sociale fondée sur la médisance, le mensonge, la rancune. Le drame essentiel est celui d'Alceste et de Célimène, de Molière et d'Armande Béjart. C'est porquoi Molière a laissé dans *Le Misanthrope* ses plus beaux vers d'amour.



On a beaucoup discuté sur la religion de Molière. Pierre Brisson admet qu'à la surface il était vaguement croyant, sans aucune profondeur de sentiment religieux. C'est aller plus loin dans le sens chrétien que l'œuvre du poète où les Cléantes et les Aristes raisonnent en honnêtes bourgeois plutôt qu'en catholiques éclairés. De là, notre gêne en présence de *Tartuffe* et de *Don Juan*. Il semble bien que *Tartuffe* ait eu pour cause occasionnelle les rancunes de Molière contre la Compagnie du Saint-Sacrement, les Jansénistes, les Jésuites, peut-être le clergé en général ; mettons que le clergé, même Bossuet, même Bourdaloue, aurait pu se montrer moins âpre envers un écrivain de génie. Tout de même, le personnage de *Tartuffe* nous gêne. Nous savons que c'est un hypocrite et un exploiteur de l'hypo-

crisie, un escroc, un sensuel capable des plus ignobles vilenies ; nous devinons que c'est un défroqué de la mauvaise espèce ; il a dû vivre dans un couvent et en être chassé pour quelque malversation de mœurs ou d'argent : il en a gardé les gestes et le langage. Il y a beaucoup d'ombre, trop d'ombre autour de lui et de la pièce. Et nous voyons les faux dévots, les dévots imbéciles, nous ne voyons pas les vrais dévots, ceux qui ont la foi éclairée, le cœur charitable ; la pièce est incomplète ; nous comprenons qu'elle ait scandalisé les chrétiens du XVII[e] siècle et qu'elle inquiète encore certains chrétiens d'aujourd'hui.

La donnée de *Don Juan* est plus simple.

Il y a d'un côté l'impie fanfaron et malfaisant associé à l'impie goguenard, de l'autre côté ceux qui croient aux traditions chrétiennes de l'amour et de l'honneur. D'aucuns y ont vu la plus grande œuvre de Molière, son jugement pratique à l'égard de la foi et du rationalisme. Le drame espagnol dont Molière s'est inspiré, les œuvres modernes de Mérimée ou de Milosz issues de la même source dénotent un sens autrement approfondi du dogme, du péché, du repentir.



Peu de comédies font rire comme *Le malade imaginaire* et peu de tragédies sont aussi affreuses : ce malade qui ne sait trop de quoi il souffre et qui tente de se redonner confiance en faisant appel aux médecins et aux pharmaciens, tandis que sa jeune femme calcule les perspectives de l'héritage et du remariage, qui ne songe à Molière gravement atteint et expirant après la quatrième représentation, qui ne se rappelle Armande Béjart, devenue bientôt après l'épouse fidèle et docile d'un nommé Guérin ? Ni Argon ni personne autour de lui n'ont une seule pensée pour l'autre monde.

Il n'est pas sûr que Pierre Brisson ait entièrement raison d'écrire « qu'une des préoccupations dominantes de Molière fut de mourir en bon chrétien ». Il est du moins certain que Molière était charitable et que, dans ses derniers jours, il hospitalisait chez lui deux sœurs Clarisses.

13 avril. *La Croix*. M. BOURRÉ. *Le meuble français à travers les âges.*

L'histoire bien longue du meuble français [1] pourrait se résumer en une série de noms : Renaissance, Régence, Empire, etc..., mais des noms qui évoquent pour les connaisseurs des joies sans nombre.

[1] René BAROTTE. *Le meuble français à travers les âges.* (Paris, Editions Internationales).

En effet, avant d'arriver à ce que nous appelons le style moderne, le meuble français a subi de nombreuses transformations. Simple caisse au début, il fut un ornement fruste et solide au Moyen-Age, somptueux pendant la Renaissance, lourd et bourgeois sous Louis XIII, merveilleux sous Louis XIV, Louis XV, la Régence, pompeux sous l'Empire.

Il aura cependant toujours été la véritable expression du génie français.

Nous ne ferons pas l'historique du meuble au temps de la Gaule, car dès la conquête romaine, il n'est autre que celui en usage à Rome, à Pompéi.

Mais dès le Moyen-Age, le meuble français commence à prendre un style propre qui ne doit rien à l'apport étranger.

Jusqu'au XIIIe siècle, il n'y a guère dans les châteaux — nous ne pouvons appeler meubles, les lits et bancs mal équarris qui composaient le mobilier des chaumières — que des meubles portatifs, qui suivaient leurs propriétaires dans leurs déplacements.

Le coffre ou bahut est le meuble type. En chêne ou en noyer, il a de multiples usages. Il est tout à la fois : siège, armoire, vaisselier, secrétaire et lit. Le prêtre y place ses ornements, le notaire ses archives.

Aux siècles suivants, la civilisation exige des meubles moins frustes ; les coffres du XIVe et XVe siècle, surtout les coffres de mariage sont délicatement sculptés et un nouveau système d'assemblage les rend moins pesants. S'il garde tous les usages du siècle précédent, il sert également parfois de cercueil.

Nous trouvons également des meubles dans les églises nous n'en parlerons que pour mémoire, car tout le monde a eu l'occasion d'en admirer dans nos vieilles cathédrales et nos églises anciennes, par exemple les stalles.

RENAISSANCE et LOUIS XIII

Nous avons signalé qu'au Moyen-Age le meuble français ne subit pas l'influence de l'étranger ; il n'en est pas de même sous la Renaissance.

Nos rois Charles VIII et Louis XII vont en Italie pour revendiquer leurs droits sur le Milanais. Toute la noblesse française les a suivis dans ces expéditions. Princes et seigneurs, conquis par la beauté et le luxe de la civilisation italienne, ramènent avec eux des artistes et des œuvres d'art. Les éléments de la décoration greco-latine pénètrent en France. Aussi la Renaissance française comporte-t-elle deux périodes. La première est une période d'adaptation, tandis que la seconde voit disparaître le

décor médiéval et naître un style nouveau : le style Renaissance.

Le noyer remplace le chêne. La polychromie n'est plus demandée à la peinture comme au Moyen-Age, mais à la marqueterie et à l'incrustation.

Des nombreuses écoles qui se fondent dans tout le pays et dont la plus renommée est celle de Fontainebleau sortent des meubles tout à fait nouveau dans leur conception. La chaire trop monumentale laisse la place au fauteuil moderne qui s'appelle, au XVI[e] siècle, « chaire à bras ». Plus de haut dossier, ni de coffre, ni de joues sous les accotoirs, seulement des pieds reliés entre eux par une traverse, des bras libres et un dossier bas.

La plus typique des « chaires à bras » est la caquetoire, meuble grêle au siège élevé et que la mode féminine — déjà dans ce temps-là — transformera vite, en *chaise à vertugadin*, c'est-à-dire une chaise sans bras.

La table est devenue un meuble d'apparat. A l'époque d'Henri IV apparaissent les tables dites « à l'italienne » dont le plateau repose sur sept et même neuf colonnes.

Les armoires ont définitivement remplacé les coffres et les « dressoirs ». Un nouveau type est créé, celui de l'armoire à deux corps, surmontée d'un fronton brisé. La partie supérieure renferme un cabinet à tiroirs multiples.

Les lits sont somptueusement sculptés. Le musée de Cluny possède un magnifique exemple qui, croit-on, a appartenu au duc de Lesdiguières, gouverneur du Dauphiné. Le dossier porte une couronne ducale accompagnée de deux dauphins. Deux statuettes de Mars et Bellone, placées de chaque côté de ce dosseret, supportent un baldaquin dont la corniche est ornée de têtes d'enfants et de guirlandes.

A côté de la Renaissance, le début du XVII[e] siècle fait pauvre figure.

Le mobilier subit l'influence flamande et devient lourd. Les tables, les lits, les buffets sont massifs et bien souvent ne témoignent pas d'une grande richesse d'invention, bien que les décorations soient abondantes, trop même.

C'est le meuble bourgeois et même provincial.

Un seul meuble échappe à cette pauvreté de style. C'est le « cabinet », ce que, de nos jours, nous appelons « secrétaire ».

C'est le meuble préféré et pour lui aucune décoration n'est assez belle. Il affecte plusieurs formes ; c'est tantôt une armoire en réduction fermée par des vantaux ou un abattant, tantôt un meuble composé de deux corps d'armoires superposés.

LE MOBILIER AUX XVIIe ET XVIIIe SIECLES

A l'époque du règne personnel de Louis XIV tous les éléments étrangers du style Louis XIII sont assimilés, clarifiés, ordonnés. Un style véritablement national naît : *le style Louis XIV.*

C'est d'abord le style « triomphal » des années de conquêtes, d'une grande richesse décorative, auquel succède dans les dernières années du règne un style moins pompeux, inclinant vers la grâce.

Les fondations royales, telles les Gobelins, vont provoquer l'essor des industries d'art.

Les sièges sont de grands fauteuils de bois sculpté et doré qui conservent l'allure générale des fauteuils Louis XIII. Le dossier est haut, large et rectangulaire.

Le dessin des pieds change, ils ont la forme de *consoles* ou de *gaines.* Les bras portent des moulures et quelquefois en leur centre un petit capitonnage appelé « manchette ».

Dans la seconde partie du règne de Louis XIV apparaissent, sous l'influence de l'art extrême-oriental, des meubles plus légers qui annoncent le style Louis XV.

Les lits appartiennent à deux catégories, tantôt c'est le lit à *quenouilles* en faveur à la Renaissance, tantôt les lits à la *duchesse,* dont le ciel de lit maintenu au plafond est de la même longueur que la couche et porte des bouquets de plumes. Les tables sont des *tables de milieu* ou des *consoles d'applique* en bois sculpté et doré, surchargées de sculptures et dont le plateau est en pierre de couleur ou en marqueterie.

Passons sous silence le style *Régence* qui sert de transition entre le style solennel de Louis XIV et celui de Louis XV léger et gracieux.

Dans le domaine du mobilier, le XVIIIe siècle a beaucoup innové. Le souci du confort détermine la forme des sièges. Le dossier moins haut qu'aux époques précédentes s'incurve et les bras s'écartent. Nous avons alors la *bergère,* le *canapé* en *« corbeille ».* en *« gondole »* ou à *« médaillons »*...

13 avril. *Le Monde.* Maurice DUVAL. *La sépulture de Vaugelas.*

15 avril. *Revue Internationale de Philosophie.* H. GOUHIER, F. ALQUIÉ, R. LENOBLE, G. LEWIS, Charlotte S. WARE. *A l'occasion du tricentenaire de la mort de Descartes.*

15 avril. *Lettres du Monde n° 1.* Henry POULAILLE. *Corneille nègre de Molière ?*

29 avril. *Figaro-Littéraire*. Pierre AUDIAT. *Un scandale politico-financier en 1716. En matière de finances le* XVIIe *siècle n'avait rien à envier au nôtre.*

A propos de l'ouvrage de Jacques Saint-Germain : *Les Financiers sous Louis XIV* (Plon).

« ...Le livre, où à la synthèse des travaux antérieurs s'ajoutent des recherches personnelles poussées très avant dans des archives inexplorées, nous révèle un monde à peu près inconnu, une société beaucoup mieux organisée, beaucoup plus puissante et beaucoup plus redoutable que nous ne le pensions d'après la peinture, acerbe mais dédaigneuse, que La Bruyère avait tracée des « partisans ». Entre la bourgeoisie et la noblesse se glisse et s'implante une troisième force : les gens de finance. Le plus souvent ceux-ci ont brûlé les étapes et, sortis de rien, ont enjambé la bourgeoisie pour sauter, en trois ou quatre bonds, jusqu'à la cour ; ils sont déjà, sous Louis XIV, presque tout dans l'Etat et l'on ne les en délogera pas de sitôt. Paul Poisson de Bourvalais, le plus riche « traitant » de la fin du règne, les représente tous ; aussi M. Jacques Saint-Germain a-t-il eu raison de centrer son livre sur cet astre aussi ruisselant de feux, à son apogée, que le roi-soleil lui-même... ».

Avril-mai. *Europe*. Marc SORIANO. *L'ironie de Descartes.*

Avril-mai-juin. *Bulletin des Recherches Historiques* (Québec, Sainte-Foy, 2050, Chemin Gomin).

Lettre de TALON au Père ALBANEL (1671). — Jacques ROUSSEAU et Antoine ROY. *La Mission Politique du Père Albanel à la Baie d'Hudson. — Signatures et Paraphes.* — R. LA ROQUE DE ROQUEBRUNE. *Etudes onomastiques. Origine des noms canadiens. Fantaisies de jadis dans les noms canadiens.*

Avril-juin. *Revue d'esthétique*. Anne SOURIAU. *L'espace-temps théâtral dans le « Cid ».*

Abril-junio. PENSAMIENTO (Madrid). *Le Tricentenaire de Descartes* (n° spécial).

Avril-juin. *Annales* (*Economies. Sociétés. Civilisations*).

Vitorino MAGALHAES GODINHO. *Le Portugal, Les flottes du sucre et les flottes de l'or* (1670-1770).

Jean SIGMANN. *L'Etat c'est moi.*

Examen d'un article de Fritz Hartung paru dans l'*Historische Zeitschrift*, éditée à Munich et dirigée par le Prof. Ludwig Dehio, de Marburg, dont les deux premiers fascicules portent

la date d'avril et d'août 1949. « F. Hartung, partant de cette retentissante maxime attribuée à Louis XIV par tous les manuels, se propose d'examiner comment le Grand Roi et les princes allemands, ses imitateurs, se sont représenté les rapports du Monarque et de l'Etat.... « L'Etat, c'est moi » (mot attribué à Louis XIV et qu'il n'a sans doute jamais prononcé) et « Moi, je suis l'Etat » (mot prononcé par Bismarck dans une conversation avec l'ambassadeur autrichien von Schweinitz) : les deux formules résument deux aspects de l'absolutisme. F. Hartung souligne qu'elles aboutissent aux mêmes conséquences : à savoir la confusion inévitable des ambitions personnelles et des intérêts de la communauté nationale. On devine à qui pensait, en 1944 (époque à laquelle l'article a été rédigé) F. Hartung ».

Avril-juillet. *Les Etudes Philosophiques.*

Julien Benda : Descartes devant la pensée contemporaine. — Gaston Berger : Pour un retour à Descartes. — C. Derivaise : Descartes et la mort. — Pierre Humbert : Descartes et le style scientifique français. — Pierre Mesnard : Le rationalisme de Descartes. — Joseph Moreau : La réalité de l'étendue chez Descartes. — R. Sarano : De la liberté chez Descartes. — J. Segond: La liberté divine et la liberté humaine, prélude cartésien à l'Existentialisme.

De nombreuses notes et chroniques terminent ce numéro consacré à Descartes.

Avril-décembre 1949. *Revue d'ascétique et de mystique. Mélanges Marcel Viller.* Pierre POURRAT, *P.S.S.* « *Entretiens spirituels* » *de S[t] François de Sales. Le sort singulier du* XXI*[e] entretien.*

May. *The French Review.* H. CARRINGTON LANCASTER. *The Cid,* 1637. Georges MAY. *Racine et les « Liaisons dangereuses. »*

May. *Symposium.* HOWARD G. HARVEY. *Cyrano de Bergerac and the question of human liberties.*

1950. N° 5. *Cultura* (Buenos-Aires). Octavio DERISI. *El racionalismo raiz del sistema cartesiano.*

1[er] mai. *La Revue... des Deux Mondes.* J. LUCAS-DUBRETON. *Souvenir de G. Lenotre.*

Quel vie en ce portrait ! Il s'agit ici du maître incomparable de la petite histoire... « Petite histoire, Lenotre admettait, revendiquait le mot ; mais de cette petite histoire débordante de vie qu'il rapprochait de nous, qu'il rendait présente, tangible, il construisait l'autre, celle qu'on appelle la grande »... Il s'agit ici de Théodore Gosselin, né en 1857, beaucoup plus connu sous

le pseudonyme de Lenotre... « Pourquoi adopta-t-il ce pseudonyme ? C'est une manière de petit roman. Pendant la guerre de Vendée, son arrière-grand-père, officier républicain, fut pris par les royalistes. Grâce à un ruban blanc trouvé sur lui et que les chouans crurent être un emblème secret de ses opinions politiques, il eut la vie sauve. Or, ce ruban lui avait été donné, au sortir d'un bal, par une jeune fille qu'il aimait et qu'il épousa plus tard. Cette jeune fille se nommait Geneviève Le Nôtre, elle était la dernière descendante du grand maître des jardins ».

1er mai. *Les Lettres Romanes.* Joseph HANSE. *Le caractère sacerdotal de Tartuffe, le « cabinet » du Misanthrope et le sac de Scapin* (observations sur l'article de Antoine Adam dans la *Revue des Sciences Humaines* de juillet-décembre 1948).

5 mai. *Aspect de la France.* Pierre BOUTANG. *Perrault et ses contes.*

6 maggio. *La Civilta Cattolica.* S. SCIMÉ, S.I. *Valore della filosofia di Descartes.*

15 mai. *Bulletin des Lettres.* Henri MASSIS. *Descartes, ce Faust.*

Maggio-giugno. *Rivista di filosofia neo-scolastica.* Carmelo FERRO. *Interno ad alcune recenti interpretazioni del pensiero cartesiano.*

Mai-juin. *Revue de la Méditerranée.* Henri BUSSON. *Le « memorara » de Madame de Sévigné.*

Mlle ALESSANDRI. *La Fontaine, professeur de diplomatie.*

Mai-juin. *La Nouvelle Clio.* Jean ORCIBAL. *Le premier Port-Royal. Réforme ou Contre-Réforme.*

Mai-juillet. *Les Amis de saint François* (Paris XVIe, 44, rue Molitor). Joseph TRANCHANT. *Notes sur l'histoire de la peinture d'inspiration franciscaine au début du XVIIe siècle* Sur le franciscanisme de Georges de La Tour (à propos de la thèse de M. Fr.-G. Pariset.

2e semestre 1950. *Revue des travaux de l'Académie des sciences morales et politiques* (1949). Baron SEILLIÈRE. *La psychologie des mystiques. Une direction fénelonienne typique : Madame de Montbéron.*

Giugno. *Humanitas* (Brescia). Jules CHAIX-RUY. Il « buon senso » di *Descartes e il « senso commune » di Vico.*

June. *The Review of Metaphysics* (Yale University). H.G. WOLZ. *The double guarantee of Descarte's Ideas.*

Juin. *Bulletin n° 6 de l'Académie Polonaise des Sciences et des Lettres* (Centre Polonais de Recherches Scientifiques de Paris). Stanislaw CZAJKOWSKI. *Descartes et la Pologne.*

Juin. *Cahiers pédagogiques pour l'enseignement du second degré.* Jean DUVAL. *Présence de Molière dans l'« Impromptu de Versailles ».*

ADDENDUM

19 septembre 1949. *Le Monde.* Jacques MASSON-FORESTIER. Découverte d'un lavis représentant le haut du visage de Jean Racine et notes prises par lui à Port-Royal.

24 Septembre, 1er octobre, 10 octobre 1949. *Figaro-Littéraire.*

10 décembre 1949. *Le Monde.*

Dix lavis tous différents, tous rehaussés à la plume, représentant le visage de J. Racine avec perruque, et semblables à celui figurant sur la couverture de l'*Horace* du poète déposé à la Réserve de la Nationale.

Deux reçus de rentes signés par Catherine de Romanet à son fils Jean-Baptiste (20 déc. 1714-janv. 1723).

Trente-deux vers du *Temple de la Paix* et *Armide.*

Quatre fragments historiques.

Deux feuilles de textes grecs imprimés.

Trois paragraphes « au propre » de l'*Abrégé de Port-Royal.*

Tous ces documents ont été découverts dans la couverture de cet *Horace,* et la date des reçus permet de les situer dans le temps.

M.-H. G.

NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

L'Alsace au XVII

L'Alsace au XVIIe *siècle* (N° 1. 1953 de la collection « Saisons d'Alsace ». Strasbourg, 25, rue Finkmatt. 500 fr. Avec de nombreuses et belles gravures du Cabinet des Estampes de la Ville de Strasbourg).

Christian PFISTER. *Louis XIV en Alsace.*

Le premier voyage (août-septembre 1673). Le passage de la Dauphine à travers l'Alsace (21-26 février 1680). Le second voyage de Louis XIV en Alsace (octobre 1681). Le troisième voyage de Louis XIV en Alsace (1683). Le Dauphin et le Duc de Bourgogne en Alsace.

Georges LIVET. *Le héros mystérieux des Lettres de la Religieuse portugaise : Noël Bouton, Marquis de Chamilly, Gouverneur des ville, forts et citadelle de Strasbourg.*

Etudes extrêmement riches et merveilleusement illustrées.

■ SAINT-RENÉ TAILLANDIER (Mme). *Du Roi-Soleil au roi Voltaire,* T. I. (Paris-Genève, La Palatine, 1953. 18,5×12, 214 p., couv. illust.).

Sans apparat critique, sans discussion érudite, mais avec une grande connaissance de cette fin de siècle, l'auteur ne prétend qu'à faire revivre devant nos yeux les événements et les hommes. A la suite de Saint-Simon, nous pénétrons à la cour et dans l'intimité du Grand Roi, plus avant même que Saint-Simon n'y put jamais parvenir. L'époque est fort attachante, et l'on pardonnera aisément à l'auteur une bienveillance universelle qui voit spontanément les êtres sous un jour favorable ; ne sommes-nous pas entre gens de bonne compagnie ? Ce premier tome, qui nous conduit jusqu'à la mort de Louis XIV, se lit avec le plus grand agrément, et l'on attend le volume suivant avec intérêt (*Bulletin Critique du Livre Français.* N° 91. Juillet 1953).

■ Pierre COLOTTE, maître de conférences à la Faculté des Lettres d'Aix. *Le Poète Pierre de Deimier* (Avignon, vers 1580 ?, après 1615). Sa carrière provençale (Marseille, Archives départementales. Provence Historique, fasc. X et XI, 1952 et 1953, 42 p.).

Pierre DE DEIMIER, *poète et théoricien de la poésie. Sa carrière à Paris et ses relations avec Malherbe* (Editions Ophrys, Gap. Annales de la Faculté des Lettres d'Aix-en-Provence, 1953, 93 p.).

Ces deux importantes brochures viennent fort heureusement développer la courte notice donnée par M. Pierre Colotte, dans

XVII[e] *siècle*, n° 17-18 ; telle quelle elle avait suscité intérêt, le nouveau travail présenté vient répondre aux questions posées et aux désirs exprimés ; il contribuera à faire mieux connaître « un des esprits qui sont à l'origine de ces échappées de liberté et d'indépendance, en un siècle où les disciplines et les contraintes de tous ordres allaient faire sentir de plus en plus leur poids ».

■ Jean WAHL. *Du rôle de l'idée de l'instant dans la philosophie de Descartes*, 2[e] éd. (Paris, J. Vrin, 1953. 22,5×14, II-40 p. (Biblioth. d'histoire de la philosophie). 180 fr.).

La réédition de cette thèse importante était attendue. Elle rendra service à tous ceux qui s'intéressent à l'histoire de la philosophie. L'auteur y étudie, en effet, un aspect précis de la philosophie cartésienne, aspect qui est souvent laissé dans l'ombre par les historiens de la philosophie. L'ouvrage sera lu aussi avec intérêt par tout philosophe préoccupé par la philosophie moderne des rapports de l'être et du temps (*Bulletin Critique du Livre Français.* N° 91. Juillet 1953).

■ LAPORTE (Jean). *La Doctrine de Port-Royal. La Morale* (d'après Arnauld). II. (J. Vrin, 1952. 25×16,5, 464 p. (Biblioth. d'histoire de la philosophie). 1.600 fr.).

La première partie de cet important ouvrage a paru en 1951 (cf. Bull. « XVII[e] *siècle* », n° 16, 1952). La morale janséniste est naturellement impliquée dans une doctrine de la foi chrétienne. Ce sont ces implications religieuses qui sont minutieusement étudiées dans ce second tome. Jean Laporte y expose, en une série de chapitres, les problèmes moraux que pose la pratique des sacrements. En particulier, le sacrement de Pénitence donne lieu à des remarques où le fin psychologue qu'était Jean Laporte entre dans les détails de l'examen de conscience. Le livre se termine par l'étude de la structure de l'Eglise définie par les jansénistes en opposition aux deux erreurs contraires : « l'erreur des Protestants et l'erreur des Jésuites ». La longue enquête qu'a menée Jean Laporte sur la doctrine de Port-Royal fait de cet ouvrage un indispensable instrument de travail pour l'historien de la pensée religieuse (*Bulletin Critique du Livre Français*, mai 1953).

■ P. JANSEN. *La Bibliothèque de Pascal. Les sources des « Provinciales » d'après les notes autographes inédites de Pascal* (Paris, Presses Universitaires de France. Tiré à part de la *Revue Historique*, octobre-décembre 1952).

« Quelles sont les sources des *Provinciales* ? C'est en se reportant au texte des *Petites Lettres* qu'on a jusqu'ici tenté de répondre à cette question primordiale pour l'étude de la pensée pascalienne.

Le travail de documentation que supposent les *Provinciales* n'a pas pu être accompli par Pascal seul. Il fut aidé par les « Messieurs de Port-Royal », par Arnauld et Nicole notamment. Tous les témoignages de l'époque concordent sur ce point. Mais quelle fut la part de Pascal ? Consulta-t-il lui-même certaines œuvres, et lesquelles ? Résoudre ces problèmes, seule l'étude des exemplaires dont il se servit le permettra. Or, les écrits que nous allons présenter sont annotés de la main de Pascal. Il les utilisa pour composer les premières et les dernières *Provinciales*. Ces écrits font, d'ailleurs, partie de sa bibliothèque ». Et Mlle Paule Jansen fait l'historique de quatorze volumes qui se trouvent à la Bibliothèque Mazarine. Elle en tire aussi des conclusions : « Avant les « Messieurs de Port-Royal », les théologiens de Louvain se sont trouvés dans l'obligation de se défendre. Pascal, et sans doute aussi, pour leurs propres ouvrages, Arnauld et Nicole, puisent très largement dans les écrits jansénistes flamands. Pascal s'inspire particulièrement d'un libelle anonyme intitulé : *Response d'un ecclésiastique de Louvain a l'advis qui luy a esté donné sur le sujet de la bulle prétenduë du Pape Urbain VIII contre le livre de Monsieur Jansenius, evesque d'Ipre.* – « Il est manifeste que Pascal s'est servi de l'écrit de Louvain » et aussi d'autres ouvrages anonymes français : les notes mises par Pascal lui-même sur les exemplaires de ces ouvrages le prouvent.

Mlle Jansen donne une étude neuve, et qui éclaire grandement la question des sources des *Provinciales*. Elle continuera ses recherches avec persévérance. « Découvrira-t-on un jour d'autres volumes de la bibliothèque de Pascal permettant une étude d'ensemble sur les sources de ses œuvres ou l'auteur des *Provinciales* gardera-t-il toujours quelques-uns de ses secrets ? ».

■ Pierre Blanchard. *Bérulle et Malebranche. L'attention à Jésus-Christ* (Toulouse, 31, rue de la Fonderie. Tiré à part de la *Revue d'Ascétique et de Mystique*. N° 113, janvier-mars 1953).

« Malebranche n'est peut-être pas, dans toute la rigueur théologique du terme, un mystique, commence P. Blanchard. Il est du moins, et, dans la plus forte acception, un contemplatif de grande race. On continuera indéfiniment, dans trop de manuels et dans des exposés sans nuances, sans profondeur ou sans loyauté, à le ranger, à côté de Leibniz et de Spinoza, parmi les disciples de Descartes. M. Blondel, dans l'un des plus vigoureux articles qui aient été consacrés à notre philosophe (*Revue de Métaphysique et de Morale*, 1916, pp. 1-26), a entrepris, dans une étude comparative magistrale, d'examiner les deux systèmes. Il nous a laissé le résultat de son investigation patiente et pénétrante : sous des coïncidences littérales, des antagonismes fonciers ; un cartésianisme apparent, un anticartésianisme latent et résolu.

Malebranche fut et reste le fils prestigieux de Bérulle et de l'Oratoire, l'un des représentants les plus authentiques et les plus brillants, de l'Ecole Française de spiritualité. Par la structure de son esprit, par l'univers intérieur qu'il habite, Malebranche est un bérullien. Si l'on a entrevu l'existence de cette filiation, on n'a pas déterminé sa nature ni sa qualité. Et c'est ce qui importe. Les problèmes de filiation doctrinale sont difficiles. Un philosophe, un penseur dépendent d'un maître si leur réflexion personnelle s'origine à la même intuition et s'ils pensent et exposent leur doctrine en utilisant les mêmes catégories. Nous pouvons affirmer que Malebranche est bérullien s'il vit dans l'univers bérullien et s'il se sert, dans sa systématique, des catégories bérulliennes. Suivre un maître, s'en inspirer, n'est pas le copier. L'originalité peut subsister dans la fidélité à une tradition ».

P. Blanchard étudie ensuite de façon très poussée : I. - Le monde Bérullien. II. - Les catégories Bérulliennes. III. - L'originalité de Malebranche, les Regards et les Raisons ;
et il conclue :

« En achevant cette étude comparative, nous ne pouvons chasser une pensée : si Malebranche s'était dégagé totalement du cartésianisme et avait repris toutes les intuitions métaphysiques de Bérulle, il aurait opposé à ce système extrincésiste si dangereux qui devait aboutir à l'idéalisme, une philosophie authentiquement chrétienne du type personnaliste. Il a manqué à Malebranche la grâce qui, sur une âme fidèle et un esprit attentif, eût été efficace, la grâce de connaître Bérulle.

Le dialogue de ces deux oratoriens eût été très différent de celui de Théodore et d'Ariste. Il eût été fécond. Ces deux esprits se seraient rencontrés, ces deux âmes se seraient reconnues ».

■ Pierre Blanchard. *La vérité de Malebranche* (Louvain, Editions E. Nauwelaerts. Actes du XI[e] Congrès International de Philosophie : Bruxelles, 20-26 août 1953).

Il s'agit de la communication faite par l'abbé Pierre Blanchard au Congrès International de Philosophie tenu à Bruxelles en août 1953.

P. Blanchard pose ainsi la question :

« Ce serait être infidèle à l'esprit de Malebranche que d'insister sur l'actualité, la modernité de sa pensée, au détriment de *sa* vérité, de *la* vérité. « Il n'y a rien de si beau que la vérité ». La nouveauté, par ailleurs, n'est pas un critère de vérité. « Nous ne devons point juger que les opinions sont vraies à cause qu'elles sont nouvelles ». Quelle est donc la vérité permanente de la doctrine malebranchiste qui émerge, avec une pureté absolue, d'un système dont

toutes les pièces ne sont pas d'égale résistance, d'un ensemble dont toutes les parties ne présentent pas la même valeur ? »

La réponse est contenue dans :

I. - Attention et intentionnalité. II. - Métaphysique et Mystique. III. - Intuition et Système.

Les lecteurs de XVIIe *siècle* connaissent la clarté d'exposition de l'auteur.

■ G. GUEUDRÉ, docteur ès-lettres. *Ecrits spirituels de Mère Catherine de Jésus Ranquet. XVIIe siècle* (Paris, B. Grasset, 1953, 158 p., 870 francs).

Après avoir retracé la vie et la spiritualité de Catherine Ranquet, en religion Mère Catherine de Jésus, religieuse ursuline, 1602-1651 (Cf. XVIIe *siècle*, N° 16, 1952, pp. 595-596), l'auteur présente dans cet ouvrage l'ensemble de documents inédits ou difficilement accessibles qui lui ont permis de mener son travail à bonne fin. Les textes donnés — notes intimes, schémas de conférences, lettres — datent des dernières années de Mère Catherine de Jésus ; ils proviennent de quatre sources : manuscrit de Grenoble, biographie Augeri, chroniques de l'Ordre des Ursulines, journal des Illustres Ursulines, textes de l'époque exceptionnels et précieux, les Ursulines brûlant ordinairement, avant de mourir, tout manuscrit trahissant leur intimité avec Dieu.

La table des matières contient : I. - Notice biographique de la Mère Catherine Ranquet, dite de Jésus, par la Mère de Pommereu. II. - Notes intimes. III. - Instructions et conseils aux Novices et aux Religieuses. IV. - Lettres de Mère Catherine de Jésus. V. - Circulaire mortuaire de la Mère du Mas.

L'intérêt de ces *Ecrits* vient de la vie qu'ils expriment et de la spiritualité qu'ils révèlent.

■ Paul CORDONNIER-DÉTRIE. *Le Château de Courcelles-au-Maine.* Notes et croquis (chez l'auteur, à Buffard, Guécélard (Sarthe), MCMXXVII).

« Courcelles fier et droit, « le long des eaux vastes et vaines », qui fut toujours par la beauté de son site, les charmes de son parc, de ses jardins, de ses eaux et la fierté de son architecture, un peu l'orgueil, la ruine et la tribulation des Champlais, des Neufville-Villeroy, des Lenoncourt, et l'ultime vanité des Chamillart du Grand Siècle, — Courcelles n'est plus... Les marchands sont venus: Courcelles et ses choses, Courcelles et son charme, Courcelles et son silence, gloire, amour, pensée et art, pesés, repesés, vendus, revendus... » Ces notes et croquis empêcheront qu'avec les pierres

s'en aillent dans l'oubli les si nombreux souvenirs que l'histoire du Maine et l'Histoire de France ont laissés en ces lieux. Très riche en souvenirs historiques, archéologiques et généalogiques le chapitre « Le Château de Courcelles au Grand Siècle » retient particulièrement l'attention.

■ Robert MESURET. *Le dessin toulousain de* 1610 *à* 1730 (Toulouse, Musée Paul-Dupuy, 1953).

A l'occasion d'une riche exposition présentée au 78e Congrès National des Sociétés Savantes réuni à Toulouse, M. Robert Mesuret donne un précieux ouvrage illustré où se lisent avec le plus grand intérêt les notices sur Jean Chalette, J.-J. Gualynus, Hilaire Pader, Jean-Pierre Rivalz, Raymond La Fage, I. Gras, Antoine Rivalz, Jean de Troy, François de Troy.

■ Henry-J. REYNAUD. *Faïences de Moustiers.* XVIIe *et* XVIIIe *siècles.* Préface de Charles Curtil-Boyer. Notes par Marcel Provence (Genève-Marseille. Editions Chérix, Nyons (Suisse), 1952, 29,5×21, 144 p., fig. en noir et en coul., 1.800 fr.).

Cet ouvrage a été publié à l'occasion de l'intéressante exposition de faïences de Moustiers, qui s'est tenue à Aix-en-Provence en juillet-août 1952. Il est dû à l'un des meilleurs spécialistes de la céramique. qui présente au public, dans un texte clair, complet et surtout admirablement illustré, ce qui n'était guère connu que de quelques initiés. Moustiers fut le plus grand centre faïencier de Provence, et c'est lui, dit-il, qui donna le ton à toute la faïence française aux XVIIe et XVIIIe siècles. L'ouvrage, qui fait suite à une étude antérieure sur la faïence de Marseille, est une très importante contribution à l'histoire des arts décoratifs français (*Bulletin Critique du Livre Français,* mars 1953).

■ Michel FLORISOONE. *Les Grands Maîtres italiens.* XVIe-XVIIe *siècles* (Paris, Nathan, 1953, 24×17,5, 191 p., 128 pl. Coll. « Merveille de l'Art », 1.395 fr.).

A cette collection bien connue et qui comprend déjà d'utiles ouvrages, M. Florisoone ajoute un volume sur les grands maîtres italiens des XVIe-XVIIe siècles. 128 planches en noir, suivies de notices explicatives, présentent un choix d'œuvres de Léonard de Vinci et des Ecoles lombarde et piémontaise, de l'Ecole florentine, de Raphaël, de Michel-Ange et de l'Ecole romaine, du Corrège et de l'Ecole de Parme, des Vénitiens, des Carraches et des décorateurs, du Caravage et de l'Ecole réaliste. L'introduction résume habilement et brillamment l'évolution de cet art (*Bulletin Critique du Livre Français,* juin 1953).

■ Maurice Garçon. *Sous le masque de Molière* (Paris, A. Fayard, 1953, 18,5 × 12, 62 p., 150 francs).

« Louis XIV est Molière », affirme le sous-titre. Et l'auteur en administre généreusement les preuves... Mais ce n'est qu'une mystification. Il n'est pas mauvais que Me Maurice Garçon ait réimprimé cette œuvre de jeunesse (1919), puisqu'elle est amusante ; et qu'il l'ait accompagnée d'une préface nouvelle qui dissipe toute équivoque en démontant plaisamment le mécanisme de la supercherie. (*Bulletin Critique du Livre Français*, juin 1953).

■ Albert G. A. Balz. *Descartes and the modern mind.* (New Haven, Yale University Presse, 1952).

Louis Herland. *Horace ou la naissance de l'homme.* (Editions de Minuit, 1952).

La Fontaine. *Fables.* Eaux-fortes originales de Marc Chagall. (Tériade, 1952, 2 vol.).

Geneviève Lewis. *Lettres de Leibniz à Arnauld d'après un manuscrit inédit,* avec une introduction historique et des notes critiques. (Paris, Presses Universitaires, 1953).

Wilfrid Mellers. *François Couperin and the French Classical Tradition.* (Denis Dobson, London, 1950, p. 412).

Racine. *Œuvres complètes.* T. II. (Ecrits se rapportant à Port-Royal. Œuvre historique. Œuvres académiques. Correspondance. Traductions. Extraits. Commentaires. Annotations). Texte, variantes, notes et commentaires par Raymond Picard. (Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard, 1952).

Racine. *Théâtre.* Texte établi et annoté par Pierre Mélèse. Avant-propos par René Groos. Gravures sur bois de Valentin Le Campion. (Bibliothèque des Editions Richelieu, 5 vol., éd. de luxe, in-8°, et Imprimerie Nationale, éd. courante, in-16. 1952).

J. F. Scott. *The scientific work of Descartes with a foreword by prof.* H. W. Turnbull. (London, Taylor and Francis, 1952).

M.-H. G.

Heinrich Wölfflin. *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art.* Traduit par Claire et Marcel Raymond (Paris 1952).

A un moment où, en France, après avoir été quelque peu à la remorque d'autres pays, les études sur le baroque battent leur plein — notre bulletin en témoigne — au moment où avec un bonheur inégal on étend cette notion créée pour l'histoire de l'art

à l'histoire des letttres, voire à l'histoire tout court, il n'était pas inutile de publier une traduction d'un ouvrage qui, dans les pays de langue allemande est un ouvrage de base connu de tous, les « Principes fondamentaux de l'histoire de l'art » (Kunstgeschichtliche Grundbegriffe).

L'ouvrage est déjà ancien (nous avons sous les yeux l'édition allemande de 1915). En le relisant dans sa version française, on reste frappé par la valeur et la force de cette tentative qui cherche à définir l'art classique et l'art baroque. Wölfflin étudie les œuvres d'art qu'il a choisies, sous cinq points de vue différents : la ligne et la couleur, les plans et la profondeur, la forme, l'unité ou la multiplicité des effets, la clarté et l'obscurité. Il tire la conclusion que l'art classique est un art mettant en valeur la ligne, aimant les formes précises, permettant à l'œil de se retrouver parmi les plans, égalisant ses effets et baignant toutes les parties de l'œuvre d'art dans la clarté. En un mot l'œuvre classique donne une impression d'achevé et forme un tout parfaitement équilibré.

On trouve dans le baroque les caractères contraires, si bien que l'œuvre d'art baroque, qu'il s'agisse d'une peinture de Rembrandt ou d'une église d'Allemagne du Sud au XVIII[e] siècle, offre un sentiment d'illimité, et des possibilités continuelles de surprise, grâce aux oppositions violentes, aux formes imprécises, à l'éclairage puissamment contrasté.

Les analyses de Wölfflin restent suggestives et l'on voit l'avantage qu'offre, pour l'application de telles méthodes, l'histoire de l'art sur l'histoire des lettres. La première a des objets d'études sensibles à la vue, qui sont moins discutables que ceux de la seconde, où l'interprétation personnelle joue davantage.

Malgré la sûreté avec laquelle Wölfflin a établi ses positions on doit constater certaines fissures qui apparaissent après quarante ans dans le majestueux édifice qu'il a élevé.

D'abord on s'apercevra avec surprise que l'art français n'y joue presqu'aucun rôle. Si Rembrandt et Rubens sont cités constamment, Poussin est absent. Il ne semble pas qu'il y ait là parti-pris, mais plutôt que Wölfflin aurait eu bien du mal à classer dans les catégories qu'il a établies, les artistes français du XVII[e] siècle. Toute analyse de notre art suivant les principes wölffliniens se heurterait à une grande difficulté : les Français sont classiques, mais on pourrait trouver du baroque jusqu'à Versailles et les successeurs de Wölfflin ne se sont pas ménagés dans de telles recherches.

Autre fissure : bien que Wölfflin fut, croyons-nous, Suisse, il n'en est pas moins pénétré d'idées familières aux esprits allemands — et à d'autres — pour qui les caractères de l'art sont liés aux génies des peuples, et par moment, il tend, dans son ouvrage, à

assimiler le classicisme à l'Italie, et le baroque aux pays du Nord, tout en faisant un large usage du Bernin.

Rembrandt est pris par lui comme exemple d'artiste baroque qui ne doit rien à l'art de l'Italie. D'une manière générale l'art du Nord, au XVII[e] siècle, n'aurait pas été touché par l'Italie.

Or, une des plus importantes mises au point de l'histoire de l'art faite depuis que Wölfflin a écrit son ouvrage est bien celle de l'influence du Caravage. Dans les magnifiques expositions de Milan en 1951 et d'Anvers en 1952 consacrées au Caravage et aux artistes caravagesques, des places ont pu être données à Rembrandt et à Rubens, et à quantité d'autres peintres du Nord.

L'assimilation entre baroque et art du Nord demande donc à être revue.

L'ouvrage conserve cependant un grand intérêt, d'autant plus qu'en France nous ne possédons que la « Vie des Formes » de Focillon, qui puisse lui être comparé. On aurait souhaité une traduction à la hauteur de l'entreprise. Malheureusement elle semble hâtive et pourrait être améliorée sur bien des points. En particulier sur les dénominations des œuvres d'art citées où d'amusantes erreurs se laissent voir : par exemple, « Spanische Treppe » ne veut pas dire escalier espagnol, mais escalier de la place d'Espagne à Rome, et, à deux endroits différents, le « Spasimo di Sicilia », l'un des plus fameux tableaux de Raphaël, conservé au Prado, est pris pour le nom d'un peintre. C'est vraiment confondre le Pirée et un homme !

J. VANUXEM.

Jean ROUSSET. *La littérature de l'âge baroque en France* (Paris, José Corti, 1953, 334 p., 1.000 francs).

L'ouvrage de M. Rousset n'est pas de ceux dont il est aisé de donner sommairement une idée, car, contrairement à ce que le titre laisserait croire, ce n'est pas une histoire littéraire, où les faits seraient rangés suivant une méthode déterminée ; c'est plutôt une suite d'essais étendus non pas sur la seule littérature, mais sur l'ensemble de cè que l'on a pu appeler baroque, dans les beaux arts et dans les lettres. Y sont évoquées aussi bien les fêtes des derniers Valois que les églises allemandes du XVIII[e] siècle .

Dans un aussi vaste domaine, M. Rousset a choisi quelques points sur lesquels il insiste particulièrement. Il étudie avec grand soin le théâtre en France vers 1630 et relève toutes les singularités de ces pièces si libres : la place occupée par les magiciens, qui changent les hommes en animaux, par des dieux comme Protée, qui s'échappent en se métamorphosant sans cesse. Grâce aux machines, aux artifices de mise en scène, les tragi-comédies, les pastorales

montrent des transformations physiques constantes dans la condition des personnages ; transformations souvent sanglantes, puisque tortures et morts ne sont pas rares.

Ce désordre physique est l'image du désordre moral qui couve dans les personnages : l'insensibilité ou l'inconstance sont des thèmes fréquents ; les scènes de folie se retrouvent dans de nombreuses pièces.

Ce théâtre, image d'un monde complexe et trouble a disparu assez vite ; s'y est substitué un théâtre plus ordonné dans sa mise en scène et dans sa structure intime. M. Rousset montre que l'Opéra qui devait avoir le succès que l'on sait après 1670, a beaucoup recueilli du Théâtre de 1630. Peut-être diminue-t-il un peu ce caractère « baroque » de l'Opéra français de Lulli et Quinault, en affirmant qu'il n'est qu' « un canal de dérivation ». En fait, on retrouve dans l'Opéra tout ce qui frappe dans la tragi-comédie et la pastorale de 1630 : magiciens, métamorphoses, enchantements, scènes de démence, voire d'enfer.

L'auteur cherche ensuite à joindre dans la même interprétation le baroque littéraire et le baroque artistique. Si nécessaire que soit une pareille tentative, elle reste sur certains points assez délicate. M. Rousset intitule un de ses développements « Pascal contre le Bernin » et dit que le Bernin a représenté et a glorifié l'homme en mouvement — ce qui est exact — alors que ce mouvement de l'homme n'était pour Pascal que « le signe décevant de sa précarité » ; ne mêle-t-il point cependant ainsi deux idées absolument différentes ? Pascal ne voit pas l'homme physique, mais la misère intérieure de l'homme corrompu par le péché ; le Bernin admire et traduit la beauté du corps de l'homme, et malgré la splendeur avec laquelle il la montre dans ses sculptures, cet excellent et ardent chrétien a dû avoir la même idée que Pascal sur la corruption venant du péché originel, article de foi catholique.

Les réserves de cet ordre qui peuvent être faites sur un travail aussi vaste et d'une documentation aussi riche, ne doivent pas empêcher de souligner, non seulement l'extrême importance d'un tel essai de synthèse, mais aussi le grand nombre de perspectives fécondes que M. Rousset ouvre pour son lecteur. Des formules heureuses abondent : « Qu'est-ce qu'une façade baroque ? C'est une façade Renaissance plongée dans l'eau ou plus exactement son reflet dans une eau agitée ». Cette définition conviendrait admirablement à certains retables espagnols où les colonnes ne sont pas torses, mais ondulées, et qui donnent vraiment l'impression d'un « rythme de vagues ».

Lorsque, passant au-dessus des frontières et des caractères nationaux auxquels on a donné souvent trop d'importance, M. Rousset affirme que le Baroque a sa source à Rome, on ne peut que

l'approuver complètement ; et l'on pense, avec lui, qu'il serait plus facile de s'en rendre compte si les destructions de toutes sortes qu'ont subi les édifices français, n'avaient pas altéré l'effet qu'ils faisaient initialement.

Les églises parisiennes, par exemple, ont été sous la Révolution dépouillées de tout ce qu'elles contenaient et leurs ornements sculptés ont été impitoyablement grattés ; avant ces mutilations irréparables on s'apercevait que Paris ressemblait beaucoup plus à Rome qu'on ne pouvait l'imaginer ; M. Rousset a donc eu infiniment raison d'insister sur cette principale source du Baroque.

Son livre est de ceux qui excitent l'esprit, qui suscitent les discussions. Au total un grand livre.

J. V.



Imp. YVERT & C[ie], Amiens. - 6 Janvier 1954. - N° d'éditeur : 2. - N° d'impr. : 3.
Dépôt légal, 1[er] trimestre 1954. *Le Directeur-Gérant :* M.-H. GUERVIN.